Stradanus te Florence

1553—1605 ❦ ❦ ❦

door J. A. F. ORBAAN.

STRADANUS TE FLORENCE.

Stradanus te Florence

1553—1605.

PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN

DOCTOR IN DE NEDERLANDSCHE LETTEREN

AAN DE UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM,

OP GEZAG VAN DEN RECTOR MAGNIFICUS

DR. I. M. J. VALETON,

HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE,

IN HET OPENBAAR TE VERDEDIGEN

IN DE

AULA DER UNIVERSITEIT,

op Zaterdag 28 Maart 1903,

DES NAMIDDAGS TE 4 UUR,

DOOR

JOHANNES ALBERTUS FRANCISCUS ORBAAN,

GEBOREN TE AMSTERDAM.

Rotterdam — NIJGH & VAN DITMAR — 1903.

Aan mijne Stiefmoeder.

INLEIDING.

Misschien is het niet overbodig even den man van dit boekje aan te dienen.

Zijn naam klinkt zonderling en is zeker velen onbekend, evenals zijn werk, dat men heel te Florence moet gaan zoeken. Het zijn daar schilderijen, die zich noch door hunne plaats, noch door buitengewone eigenschappen opdringen.

Alleen prentliefhebbers zullen, op den titel afgaande, ongeveer weten wie en wat bedoeld zou kunnen zijn.

Den anderen kan men het niet kwalijk nemen, dat zij niet van den man, zijnen naam en zijn werk weten. Ik voor mij tenminste denk er niet aan, iemand daarvan een verwijt te maken, vooral niet aan echte kunstminnaren. Met Stradanus is hun niet bijster veel kunstgenot ontgaan. Zij kunnen er zich nu hier van overtuigen, als zij het noodig vinden.

Wie toch, om de eene of andere reden belangstellend is en lezer wordt, verzoeke ik de volgende hoofdstukken te zamen te nemen voor wat zij willen zijn en niet te verwachten, dat onverhoeds onder eenen nieuwen naam eenige vergeten grootheid opgevoerd wordt.

Men moet zich niet door den titel, die zooals hij er staat noodzakelijk was, tot te hooge verwachtingen laten stemmen. Stradanus was te Florence van 1553 tot 1605, dat valt niet te ontkennen. Florence bestond al vroeger en bestaat nog en het zou een groot verlies voor de menschheid zijn, wanneer het niet bestond en bestaan had. Zulks kan men niet van Jan van der Straet zeggen.

Doch: de man en zijn vak, het tijdperk, waarin hij leefde, en de woonplaats, die hij zich uitkoos, vormen in onderling verband beschouwd een verschijnsel, dat opmerkelijk is, al mag het niet verblijdend zijn, hij is daarin een type, hoewel geen uitverkorene, en zijn tijd eene periode op zich zelf.

Verschijnsel, type en periode heb ik als kunst-historisch onderwerp trachten te bestudeeren en te behandelen. Aan onze Universiteit, met leerstoel voor kunstgeschiedenis, werd mij de keuze van dit onderwerp, op zekere voorwaarden die ik hoop nagekomen te zijn, door prof. Six, mijnen promotor, mogelijk gemaakt. In de lijn van zijne voorlichting en van de school van studie, die ik bij de professoren te Winkel, Rogge en Uhlenbeck doorliep, wilde ik het uitvoeren. Mogen zij veel van hen en mij in dezen arbeid terugvinden!

De bronnen voor de geschiedenis van leven en werken van Stradanus zijn, als begrijpelijk is, daar hij bijna zijne heele lange loopbaan in Italië maakte, ongeveer uitsluitend Italiaansch.

De Vlaamsche berichten beperken zich tot eene opteekening in de Liggeren van het Antwerpsche St. Lucasgild [1]) en de schrale biografie en enkele notities [2]), welke Karel van Mander kan geven.

Men had het recht ten minste van het Schilderboeck meer te verwachten op dezen naam. Stradanus moet een schilder naar het hart en den smaak van Van Mander geweest zijn: een meester volgens de regels van den „Grondt der edel vrij Schilderconst", vlijtig en verscheiden in zijne werken. De schilder-biograaf kan op zijne reis door Italië en verblijf te Florence gelegenheid gehad hebben den Vlaamschen academicus van Toskane te ontmoeten en uit diens eigen mond bizonderheden te vernemen. Wij weten, dat Van Mander tweemaal te Florence is geweest: in 1573 [3]) en 1577 [4]). In 1573 bevond Stradanus zich zeker te Florence [5]), in 1577 was hij misschien juist naar Napels vertrokken. Zoowel vroeger als later zou Van Mander althans het een en ander hebben kunnen vernemen van Pieter de Witte en de „ander Nederlanders", die hem daar den Vastelavond (1573) gezellig maakten; eenigen van hen hebben zeker in nadere betrekking tot Stradanus gestaan.

---

1) Rombouts en van Lerius, de Liggeren der Antw. St. Lucas-gilde. I. p. 153.

2) Van Mander, Schilderboeck fol. 184*a*; fol. 109*b*.

3) Zie Schilderboeck fol. 205*b* (in het leven van Pieter de Witte).

4) Zie Schilderboeck fol 109*b* (in het leven van Vasari) en in het leven van Karel van Mander, waar blijkt, dat hij op de terugreis van Rome naar Bazel Florence bezocht heeft.

5) Gaye, Carteggio III p. 354—357.

Van Mander's kort levensbericht wordt voor een groot deel gevuld met genealogische bizonderheden, geeft eene opteekening over het werk in de Sala del Cinquecento, dat hij waarschijnlijk zelf gezien heeft en verder nieuws uit de belangrijke bron van het Schilderboeck: de prenten; in dit geval voornamelijk uit het werk van Galle. Ten slotte de onjuiste notitie, dat Stradanus tot op zijn 74ste jaar vrijgezel was gebleven.

Geen enkele van die anecdoten vindt men hier, welke het leven van andere schilders illustreeren of spelenderwijs hunne speciale techniek moeten leeren kennen in het leerzaam Schilderboeck; wat anders in Van Mander's schrijfgewoonte lag, wanneer hij zijne sujetten kon ondervragen.

Misschien sprong hem Stradanus zoo zeer uit het kader van zijne levens der Nederlandsche schilders, dat hij hem, evenals den anderen Vlaamschen Florentijn: Pieter de Witte, maar eene kleine plaats gunde, trots de bewondering voor Vasari-werk, welke ook hem, Van Mander, in Italië bevangen had en in Holland bijbleef.

De Italiaansche bronnen zijn voor de halve eeuw, die Stradanus in Florence leefde, rijk en verscheiden.

Talrijke gegevens, vooral data, kunnen ontleend worden aan het werk, dat hij in zijne stad, Florence, achterliet: in de signatuur van schilderwerk, en van de teekeningen, die, nadat zij voor de graveurs in Vlaanderen gediend hadden, weer naar de verzamelingen van den groothertog van Toskane op de eene of andere wijze terugkeerden. Even dient opgemerkt te worden, dat ook de dateeringen der prenten zelve dikwijls eenen terminus ad quem kunnen stellen.

Met groote waarschijnlijkheid kon men aannemen, dat over Stradanus vele opteekeningen bewaard liggen in eenige van de duizenden deelen in handschrift, welke de archieven „van den huize Medicis" vormen en in verschillende anderwijs betitelde onderdeelen, mede in het Staats-archief te Florence.

Het is echter de al te zorgvuldige, al te uitvoerige boekhouding der Medicis, welke het ten eenenmale voor den lateren onderzoeker naar èèn bepaald onderwerp onmogelijk maakt in zijne archivalische bemoeiingen een zeker en afdoend systeem toe te passen, om dit mare magnum in alle richtingen te doorgronden. Zeker zouden jaren en jaren van een zeer vermoeiend en niet weinig vervelend doorlezen van in fijn schrift gekrieuwelde kasboeken, welke in hopeloos lange reeksen op elkaar volgen, noodig zijn om hier en daar een postje op den naam van den artiest aan te treffen.

Gesteld dat zulk een onderzoek voor de betrekkingen tot de Medicis werkelijk de gansche stof van debet en credit beheerschte, zoo zouden zich onmiddellijk voor den onderzoeker nieuwe velden van studie voor eenige andere jaren van zijn leven openen: de kerkelijke archieven (voor zoover die werkelijk geconsulteerd zouden kunnen worden), en dan nog ten slotte die deelen van het archief te bestudeeren blijven, welke in verstrooiing geraakt zijn.

Of het resultaat wel zou opwegen aan den tijd, die verloren moest gaan met het geduldig omslaan van al die bladzijden der Toskaansche huishouding, valt zeer te betwijfelen. Bovendien ligt het verrichten van zulk monnikenwerk niet in de lijn der Nederlandsche wetenschap, welke ook daar waar zij zich niet aan het reconstrueeren van feiten tot een geheel kan wijden, bij onderzoek zekere perken weet te stellen.

Deze bedenkingen hebben zich aan mij voorgedaan, nadat ik over vele deelen, niet zonder geduld te oefenen, had afgewacht of me de typische naam in het zonderling schrift der XVIde eeuw zou kunnen opvallen. Het waren dezelfde bedenkingen, die mij noopten eene andere, heel wat minder volledige, maar zeker meer doeltreffende methode aan te nemen voor die morgenstonden, welke ik aan archief-onderzoek ten bate van deze studie wilde besteden.

De methode lag voor de hand: die deelen van het archief na te gaan, waar meer in het bizonder betrekkingen van kunstenaars tot de groothertogen van Toskane moesten geboekt staan, of waar de kanselarij der Medicis kunstvoorwerpen te beheeren

had. En ook eens in oogenschouw te nemen, wat er aan documenten overgebleven kon zijn van de Vlaamsche corporatie, welke zich te Florence, evenals te Rome (waar zij, naar meer algemeen bekend is, bestond) vooronderstellen liet.

Met deze laatste moet ik het echter kort maken, daar het onderzoek van het heele archief der Vlaamsche (en Duitsche) „Compagnia di Santa Barbara" (gevestigd in de S.S. Annunziata) den naam van Johànnes Stradanus niet op den voorgrond brengt; wel dien van den zoon, Scipio, die eenige malen als „camerlengo" van de vereeniging aangeduid wordt. [1])

Het wijd gebied van de kunstzorgen der familie Medicis heeft in het staats-archief te Florence verschillende rubrieken, welke elk voor zich òf positieve resultaten opleverden, òf zoodanige negatieve, dat daaruit eenige gevolgtrekkingen van belang voor nadere kennis van de positie, welke Stradanus te Florence innam, te maken zijn; zooals nader aangetoond zal woren.

In de eerste plaats moet die groote reeks archivaliën genoemd worden, welke onder den titel „Guardaroba" gaan. Hier ligt eene aanzienlijke hoeveelheid gegevens over Stradanus' werkzaamheid voor de tapijtweverij: zoowel in de boekhouding der „tapijtwinkels", als in de inventarissen van de paleizen. Beide reeksen zijn door Conti voor zijne „Annalen der Florentijnsche tapijtweverij" gebruikt geworden. Eene zorgvuldige nalezing en eene vergelijking met andere bronnen, als de brieven uit dien tijd, hebben daar nog eenige nieuwe bizonderheden, voor Stradanus, aan het licht kunnen brengen.

Dan kwamen de boeken der „Accademia del Disegno" aan de beurt. Deze zijn echter in zoo slechten staat bijgehouden en in zoo gering aantal bewaard, dat de onderzoekingen in deze afdeeling veel minder opgeleverd hebben, dan men voor Stradanus, lid dier Academie, verwacht zou hebben. De voldoening bleef vrijwel bij het nu en dan lezen van den

---

1) Overigens verdienen de stukken van deze Vlaamsche kolonie in Florence nog wel een nader onderzoek. In het bizonder het gedeelte van voor 1500, dat verschillende akten bevat, welke in het middelnederlandsch gesteld zijn.

naam: Stradanus, onder het protocol van de weinig belangrijke zittingen van deze door Cosimo geringeloorde bewaarschool der beeldende kunsten.

Een goede weg ging door de rekeningen van verschillende straatversieringen van Florence, voor feesten welke de Medicis aanrichtten en waarbij Stradanus als decoratie-schilder bezig was. Aan deze voortreffelijk en dagelijks bijgehouden boeken der „Depositeria Generale" kunnen wij verschillende gegevens omtrent zijne werkzaamheid ontleenen.

Tot negatieve resultaten moest het komen bij het doorzien van de lijsten der „Stipendiati" (gesalarieerden) van den Groothertog en van den „Ruolo di Famiglia" van den kardinaal de Medici. Het bleek, dat Stradanus niet in de lange rij van kunstenaars voorkomt, die de eerste en de derde Groothertog van Toskane met het verleenen van een vast inkomen aan zijn persoon wilde verbinden.

Een enkel archivalisch gegeven bracht de toevoeging aan het leven van Stradanus in den tweeden druk van Baldinucci, eene notitie, welke anders niet licht uit het labyrinth der notariëele archieven voor den dag gehaald zou zijn; en het is niet ondienstig geweest, dat ik de verzameling aanteekeningen, welke deze kunsthistoricus aangelegd had, eens in de Biblioteca Palatina te Florence, nasloeg.

Dit in het algemeen over de resultaten van onderzoek in het Staats-archief. In het bizonder en meer in détails zal men ze voor verschillende punten van deze levensbeschrijving terugvinden, daar zulke archivalia eerst tot hun recht komen, wanneer zij in verband met andere berichten, in eenen levensgang uit vroegeren tijd geplaatst zijn.

Van de gedrukte bronnen, Italiaansche, door tijdgenooten van Stradanus, zijn hier vooreerst de twee voorname werken der Italiaansche kunstgeschiedenis der XVIde eeuw te noemen: de boeken van Vasari en het Riposo van Borghini, die beide belangrijke bijdragen tot het leven van den Vlaming in Florence geven.

V a s a r i heeft in nauwe betrekking tot Stradanus gestaan,

daar hij hem in zijnen werkkring te Florence inleidde en over een lang tijdperk als medewerker of helper had bij de groote oppervlakken schilderwerk, welke hij zich telkens door Cosimo wist te laten bestellen. De jongere maakte zich daarbij zoo verdienstelijk, dat de meester zijn portret in een van de groote fresco's opnam. Stradanus heeft zijnen patroon ook kunnen helpen aan diens ander dierbaar werk: zijne kunsthistorische studiën, door hem van inlichtingen te dienen over de levens der Vlaamsche schilders, zooals de auteur dankbaar erkent in het kapittel over „diversi artefici Fiamminghi", Hij werd dan ook zelf niet vergeten in de lange reeks der Levens en kreeg zijne plaats, zeker eene eereplaats in de schatting van den biograaf, onder de: „Accademici".

Stradanus wordt, zoowel hier, het uitvoerigst, als elders, terloops, genoemd in verband met het eigen werk van Vasari, geheel naar den geest van diens opteekeningen. Want voor zoover zij op zijnen eigen tijd betrekking hebben, is Toskane hèt land van de kunsten, en in dat land, en van ten minste eene der kunsten, de groote man: Vasari; zoodat deze in de meeste der schilderlevens zijne rol te spelen heeft of ten minste moet figureeren. Derhalve komt ook Stradanus voor als lid van de Academie, uitvinding en voor zekeren tijd hartevreugd van Vasari; en het werk van den uitlander als onderdeel van die kolossale ondernemingen van schilderwerk, welke Vasari en gezellen met nimmer volprezen vaardigheid aan de muren brachten.

Dan was Borghini toch een ander en beter biograaf voor Stradanus: een gretig bewonderaar van zijn werk, een getrouw „clerk" en waarschijnlijk, wat uit de bewondering voortsproot en de uitvoerigheid verklaart, zijn persoonlijk vriend.

Verspreid vinden wij den naam Stradanus, altijd met eerbied, in het boek genoemd en zijn werk het onderwerp van de bespiegelingen, welke die Florentijnsche heeren in de villa „il Riposo" worden verbeeld te houden. Bovendien geeft Borghini rechtstreeks eene lèvensbeschrijving, welke in volgorde het oeuvre van Stradanus in Florence omvat en met zoodanige

uitvoerigheid opgesteld is, dat dit deel van het boek als de voornaamste bron voor elke uitvoerige biografie van den schilder beschouwd is en ook voor de onderhavige studie zal zijn.

Er zal zich nog meermalen de gelegenheid voordoen op het levensbericht bij Borghini terug te komen. Hier verdient het bij voorbaat opmerking, dat zóó vele van de opteekeningen, welke dat bericht samenstellen, op geheel bevredigende wijze door de archivaliën en plaatsen van gelijktijdige brieven gewaarborgd en gedekt worden, dat goed vertrouwen ook aan die notities, welke toevallig niet anderwijs geijkt werden, gegeven mag worden.

De eerstvolgende biograaf der schilders in Italië: Baglione, die ook verscheidene Fiamminghi vermeldt, noemt Stradanus niet. Dit laat zich overigens wel verklaren, daar de Italiaansche auteurs, eerst sedert kort uit hun provincialismus getogen, in dien tijd van eene verkeerd-toegepaste gehechtheid aan de geboortestad eene verdienste maakten. Vasari schreef ter eere van Toskane, Baglione hield zich aan Rome. De genoëmde Fiamminghi waren schilders in dienst van den Paus of van Romeinsche prinsen geweest en voor den Vlaming, die het tot hofleverancier van Cosimo bracht, was in zijne serie van levens geen plaats.

Baldinucci levert eene aanzienlijke toevoeging op de levensbeschrijving, welke hij in haar geheel uit het Riposo van Borghini en uit Van Mander overnam. Onze kennis van het werk van Stradanus wordt door die nauwkeurige aanvulling zeer verrijkt.

De latere biografen van Italiaansche schilders of geschiedschrijvers der Italiaansche kunst gaan allen op de hiergenoemde bronnen terug. Voor het eerst is critiek op deze bronnen toegepast door Fétis in zijn boek over Belgische artiesten in den vreemde (waarvan hij een hoofdstuk aan Stradanus besteedde) en door Hymans in de aanteekeningen op zijn vertaling van Van Mander.

Eene zeer belangrijke bron, die geheel ongebruikt bleef, zijn verder de verschillende, gedrukte, brievenverzamelingen, zoowel de brieven van Vasari bij Milanesi, als het Carteggio Artistico van Gaye, de collectie Bottari, en, in minder eng verband, de andere kleinere bandjes verspreide brieven.

Dikwijls wordt Stradanus met naam en toenaam aangeduid en kunnen wij dan aan deze levende documenten zekere aanwijzingen ontleenen voor zijn leven en werken in Florence, elders is uit het verband op te maken, dat met den enkelen voornaam [1]), toch zijn persoon bedoeld moet zijn.

Herhaaldelijk zal ook deze onuitputtelijk rijke bron van kennis gebruikt worden, om de tijdsomstandigheden en de kunstrichting van het Florence van zijnen tijd te kenschetsen.

---

1) Vergelijk Gaye, Carteggio III pag. 354 met pag. 357.

I.

Eene voorgeschiedenis moet er geweest zijn van den grooten trek van Hollandsche en Vlaamsche schilders naar Italië, in de eerste helft van de XVIde eeuw.

Na 1500 kennen wij de feiten vrij nauwkeurig uit allerlei berichten: zoowel van Hollandsche zijde, bijvoorbeeld: Van Mander, als uit verschillende, ook Italiaansche, bewijsstukken van hun verblijf aan gene zijde van de Alpen.

Vóór 1500 zijn de wederzijdsche betrekkingen van Italiaansche en Nederlandsche schilderkunst te weinig gedocumenteerd, al moeten die stellig vermoed worden. Nauwelijks eene eerste proeve van een duidelijk aantoonen van Vlaamschen invloed op het Italiaansch portret is (door Burckhardt) [1]) geleverd. Overigens een zeer aantrekkelijk, maar zeer bezwaarlijk onderwerp van studie.

Feiten hebben wij: de paleizen van Venetië en Florence hadden schatten van Vlaamsche kunst [2]) en wijd heeft zich de invloed van die buitenlandsche kunst met haar opvallende nieuwheid over Italië uitgebreid. En daartegenover blijkt het, dat de Vlaamsche meesters, op pelgrimstochten naar Rome, geleerd hebben of ten minste overgenomen van de Italianen, voor de decoratieve omramingen en de ordonnantie van hun, toch Vlaamsch blijvend, werk.

Om 1500 moet het verbindingspunt liggen van die twee zoo verschillende verhoudingen tot en voorkeur naar Italië. Terwijl die zoo sterk onderling verscheiden zijn en na 1500 de inwisseling ophoudt, daar Italië vooreerst niets meer van Holland wil leeren of overnemen, moeten de oorzaken identisch zijn.

---

1) In zijn opstel „das Porträt", in zijne: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (1898).

2) Berichten bij den Anonimo Morelliano, (Marcantonio Michiel) bij Campori, Collezione di Cataloghi ed inventarj inediti en in de inventarissen van den huize Medicis, uitgegeven door Müntz.

Hier weer, als altijd en overal, dat groot heimwee naar het gemeenschappelijk vaderland der Europeesche cultuur; die volle bewondering voor een volk, dat den oudsten geestesadel van een werelddeel heeft. De nuchtere handelsbetrekkingen van Brugge met de Medicis kunnen daarin eenige praktische beteekenis gehad hebben, de vrome verlangens van pelgrims naar de graven der martelaren in en om Rome eene andere; maar machtiger moeten de verstandelijke betrekkingen, en verlangens naar zuivere schoonheid gewerkt hebben bij mannen als Erasmus, Janus Secundus en Scorel, wanneer zij eenen van de wegen, die naar Rome leiden, insloegen.

Zooals gezegd: na 1500 kennen wij de feiten, en ook laten zich hier en daar andere beweegredenen en aansporingen aanwijzen.

De R. K. Kerk hield eenen sterken band tusschen heel de Katholieke wereld en in Italië: Rome. Het internationaal hof te Brussel moet zeker wel de jongste glorie van het Italië der Renaissance gekend hebben. Op roemruchtigheid van namen en losse berichten kan een invoer van prenten, als het werk van Marc' Antonio naar Rafaël, gevolgd zijn in Antwerpen, dat stapelplaats der prentkunst zou worden. Wij kennen uit Vasari eenigszins de betrekkingen tusschen de producten der prentkunst aan de eene en de andere zijde van de Alpen, al loopen zijne „fiamminghi" en „tedeschi" wat te zeer dooreen (Dürer een „fiammingho" en Maarten van Heemskerk een „todesco"!) Wij weten uit Dürer's reisdagboek, waar prenten teerpenning zijn, dat die handel van land tot land al vroeg bestond en voordeelig ging. De prenten, eigenlijk heel weinig in hare beteekenis voor invloeden in de kunstgeschiedenis betracht, moeten ook hier hare groote rol gespeeld hebben, als sterke aansporing, daar jonge kunstenaars de nieuwe contour, de nieuwe ordonnantie, en stof voor oogen kregen en moesten verlangen ook der verven gloed te leeren kennen, welke eene prent hoogstens raden liet.

Den een voor, den ander na, zien wij jonge Vlamingen en eenige Hollanders uit de eerste helft der XVI^de^ eeuw, door Frankrijk (daar Fontainebleau en Lyon gemeenlijk als rust-

plaats zijn aan te wijzen), of over den Brenner dadelijk naar Venetië, de lange Italiaansche reis ondernemen. Zij komen ook over Milaan, naar Venetië, trekken, door Florence, naar Rome; eenigen, als bijvoorbeeld Jan van Calkar, halen zelfs Napels. Rome of Venetië wordt hun standplaats, waar het werk van Tiziaan of Rafaël en Michel Angelo frisch van nieuwheid en bovendien een overvloed van „anticagliën", oude „metselrijen" en „grotissen" was. Langs de straten, in de binnenhoven der princelijke paleizen, aan het Forum voor zoover het toen boven de koeienmarkt uitstak, zetten zij zich op een of ander kapiteel voor hunne teekeningen, thans preciosa der archeologen. [1])

Mabuse volgt Jan van Calkar, en begint de mythologie in de schilderkunst te brengen. Bernard van Orley gaat op in bewondering voor Michel Angelo en staat in betrekking tot Rafaël. Scorel neemt in Italië zijne tweede manier aan in zijne kamer bij het Belvedere. Heemskerk maakt in Rome zijn zorgvuldig teekenwerk en bouwt zich in zijne fantasie wonderlijke architectuur, bevolkt met vreemde menigten voor vele van zijne doeken, die ook in prent kwamen. Tevens is hij een van de eersten uit het Noorden, die voor Italianen (aan eenen triomfboog te Rome) werken. Cocxie wordt vriend van Vasari en voert werk uit in de Duitsche kerk binnen Rome; vol bewondering voor Rafaël geeft hij zijnen zoon, in Holland geboren, 's meesters naam. Door Lambert Lombards, Frans Floris en Maarten de Vos is het Italianiseeren voor de tweede helft van de XVIde eeuw als mode gevestigd. Van Mander geeft in schilderwerk en Leerdicht het hoogtepunt van fatale navolging.

Alleen een sterk-Hollandsch temperament als Pieter Breughel kon zoo geheel vrij blijven van den Italiaanschen invloed, dat men haast aan de juistheid van het bericht over zijne reis, bij Van Mander, zou gaan twijfelen. En wat is zijn werk forsch en eigenaardig te midden van al die weekelijke, slappe productie,

1) Een ander hoofdstuk der kunstgeschiedenis: de Romeinsche schetsboeken en prenten onzer oude meesters, welke weinig in onderling verband beschouwd zijn. Het hoofdstuk zou na scherpe studie en met behoud van den algemeenen samenhang zeer belangrijk blijken.

welke de Italiaansche manier van Vlamingen en Hollanders (voor zoover het niet de portretkunst was, waarin, zoowel in Italië door Vasari en Bronzino en hunne navolgers, als door de tramontani: Barend van Orley, Antonis Mor en anderen veel goeds gemaakt is) om het eeuw-midden geworden was.

Met dezen tijd kan ons dan toch weer zijne prentkunst verzoenen: het genoegen in de bekwaamheid van kranige graveurs, die voor Cock in Antwerpen werkten. Sympathiek mag ons deze uitgever zijn, al leverde hij voor de kunstmarkt Italiaansche gevallen, omdat hij in zich zijne nationale voorkeur hield en zeker niet zonder overtuiging eigenhandig het fantastisch werk van Breughel in prent bracht.

De Boeren-Breughel staat ons als een overgang van eene inheemsche kunst, waarvan Jan van Hemessen, de bordeelschilder, en Jeroen Bos, al te geweldig fantast, de eerste vertegenwoordigers waren die wij kennen (nadat raadselachtige producten van de Hollandsche kunst der middeleeuwen met Mediceïsche verzamelingen te loor gingen), naar de franke en levendige, door-en-door Hollandsche schilderschool van eene volgende eeuw. Minder groote figuren, die rustig in Holland bleven, konden meehelpen 's lands werkelijk eigen kunst te bewaren en onverzeerd over te dragen, door de eeuw, welke zich aan Italië verslingerde.

De XVI[de] eeuw valt zoo in twee perioden te verdeelen: den aanvang, dat jonge mannen, die uit de strengheid der Gothiek wilden komen, Italië zoeken om de vrijheid der bewogen naakt-figuren, de elegantie en nieuwe stof voor schilderkunst. Een vaak verderfelijk zoeken, wanneer zij eene kunst met van het eigen karakter verschillend temperament te zeer in zich zouden opnemen, maar toch een zoeken, dat spontaan opkwam, daar de Vlaamsche religieuse kunst, welke om haar wezen archaïsch gehouden werd, hen niet meer bevredigde. Vooreerst moest de kring van onderwerpen en het schouwtooneel der schilderijen verbreed. Het vervolg: Stradanus en dezulken.

Inmiddels gebeurde in de schilderkunst van Italië de groote

omslag: de Renaissance ging aan een uitwassen en vergroeien van de goede beginselen, welke zij reeds tot het uiterste toegepast had, te gronde. De gestadige ontwikkeling van de eigenschappen, welke schilderkunst maken, laat zich, van den aanvang bij Giotto, niet zonder St. Franciscus grondlegger der Renaissance, door de heerlijk zich verbreedende en purende Toskaansche kunst van het Quattrocento vervolgen tot in Rafaël. Michel Angelo komt met de vaart van zijn genie en de overmacht van zijn kunnen over de grenzen, den beeldenden kunsten gesteld, heen. De ondergang geschiedde in zijnen naam.

Door het eenvoudig procédé van meer te willen bereiken dan hun aller meester, hebben heerschappen als Baccio Bandinelli in standbeelderij en Giorgio Vasari met voortdurend geschilder, omdat zij bovendien de handigheid van uitvoering bezaten, die bij hun eerzucht hoorde, in enkele passen voor goed de grenzen overschreden. Ze kozen de stoffen van Michel Angelo en groepeerden die naar zijne manier, bogen dan de figuren nog wat meer in geweldige spierenwrong; de reuzen werden kolossen, de warreling verwarring, de affecten uitdrukking van waanzin, en het geheel een ding, dat alleen de bedrijvers en hunne tijdgenooten voor een beeld of schilderij konden willen kennen. En voor Baccio Bandinelli kwam scherpe critiek al in eigen tijd, van stadgenooten. 1)

Niet alleen in naam van Michel Angelo, maar zelfs met zijn medeweten en zekere oogluiking van den ouden man, kwam deze jammer over de Italiaansche kunst. Met echte tactiek van eerzuchtige jongeren klampen de epigonen zich aan den Meester, dien zij zoo dadelijk willen evenaren of overtreffen; onder meer, door hem te belagen met brieven. Zij hadden de niet ongewone illusie, dat, als ze maar in de gunst stonden bij zijn persoon, hun werk wel spoedig op het plan van het zijne zou moeten aankomen. Hij hield, zooals het dikwijls gaat

---

1) Zie Vasari in het leven van Baccio Bandinelli en bij Cellini in de uitgave van Bacci, 1902, pag. 353. Vergelijk voor lofdichten van het Florentijnsche volk over Cellini's beeldwerk: Cellini ed. Bacci, pag. 385.

bij werkelijk grooten, het verkeer en de briefwisseling met dat jonge geslacht in vriendelijken toon en laat het, als Italiaan, niet aan complimenten ontbreken. De oude heer is geroerd door al die aanhankelijkheid en zoo veel bewondering, schrijft vriendelijk naar Florence over al de groote plannen, waarvan hem bericht gewerd... en dan namen ze daar het antwoord voor een diploma aan hun bravour, en eenig naschrift als patent op hun werk.

De tweede helft van de XVIde eeuw ging de Renaissance besluiten. Al voor het juiste midden der eeuw trad allerwege eene dekadentie in, welke niet eens eenige sterkriekende bloemen des verderfs kon geven. De middelmaat wordt weer eens ter deugd verheven; het individu, dat boven de menigte uitstak, krimpt in tot het gelijke vlak der vlijtige werkers zonder hooge idealen of persoonlijkheid, welke uit de algemeenheid zich vooruitdringt.

Het gaat hun naar den vleesche onder meer dan éénen Maecenas, die schilderwerk voor zijne bizondere ijdelheid of politieke doeleinden wil gebruiken. Zoodat niet, uit ellende of haat tegen de maatschappij, eenige wanhopige poging of brutaal protest kunstwerk wordt.

De R. K. Kerk bleef hier staan en geregeld bestellingen bezorgen van dezelfde groepen, allegorieën en stof uit de levens der heiligen. De productie van gewijde kunst had veel vroeger, onder Savonarola, haren beeldenstorm gekend, en van den tijd der Reformatie geenen anderen invloed ondergaan, dan eenige iconografische beschikkingen van het Tridentijnsch Concilie.

Een werkzaam schilder kon dus van groote heeren en geestelijken altijd bezigheid krijgen en bovendien een publiek van geleerden, geletterden en huwbare prinsessen als klanten voor zijnen schilderwinkel vinden. De baten verzekerden hem eenen rustigen ouden dag, ergens op eene eigen villa[1]). Meer prak-

---

1) Baccio Bandinelli kon zich twee villa's buiten Florence en een huis in de stad koopen (zie Vasari in leven v. B.B.). Vasari zelf, werd, naar hij in zijne autobiografie meldt, beloond met „giften, en aangename huizen binnen en buiten Florence."

tisch van aard dan gewoonlijk echte artiesten zijn, vergaten Vasari en Bandinelli niet in een druk leven hunnen welstand te verzorgen. Stradanus [1]) behoort mede onder die bedachtzame en vooruitziende lieden. Alleen een wildebras als Benvenuto Cellini maakte eene uitzondering. Op zich zelf zou zeker financieel beheer eene behoorlijke eigenschap geweest zijn, maar het laat zich aanzien, dat er ongepaste zucht naar gewin bijkwam en bewijzen, voor Vasari, dat dit het werk schaadde, om de overhaasting en een grif zich overleveren aan den smaak der bestellers. Als zijn beste werk geldt nu het altaar te Arezzo, dat hij voor eigen rekening en uit devotie maakte.

Het gebeurde met de literatuur evenals met de schilderkunst. De letterkundige voortbrenging was in de eerste helft van de eeuw, in alle vormen van proza en poëzie, een bewust teruggaan op het verleden: de klassieke kunst van het eigen land, geweest. De Aeneis, de Bucolica, Plautus, Terentius en Tacitus vonden navolgingen, op zich zelf kunstwerken. De letterkunde had wijders het jonger verleden van Petrarca en de Decamerone trachten te hernieuwen, eene poging, welke de schilderkunst niet gewaagd had, en die ook vrijwel mislukte.

Vóór het midden van de eeuw was het een breed ontvouwen en lustig bloeien geweest. Het reeds volkomen instrument van het Italiaansch klonk wel in den Orlando, stond straf van snaren voor Macchiavelli en tinkelde prettig voor briefstijl, omgangstaal van het proza. Buitengewone personen als Aretino en Bembo waren de corypheeën.

Ook hier het verval, dat even voor het midden van de eeuw intreedt. De enkele figuur van Tasso blijft en overigens gaat de literatuur hare periode van vlijtige en artistiek-onbelangwekkende schrijverij in. Ook hier werk, dat voeling houdt met de politieke belangen van den Maecenas, als bijvoorbeeld: de geschiedschrijving van Florence ter wille van de Medicis. Groot vertoon van woorden en dramatis personae

---

2) Van Mander, Schilderboeck. fol. 184*a*. „...levende in eenen stillen gerusten Staet.”

voor hoffeesten, en zware rethoriek voor officiëele gelegenheden. Het drama wordt een foetus van eene opera, bij gebrek aan zinnen en zin, of een loos scenarium, dat aan de acteurs overlaat hunne rol al spelende te vinden. De geërfde vaardigheid en het beschikbaar materiaal van woorden en beelden wordt ook hier door middelmatige talenten aangewend om zich groot te voelen in de letteren, welke brood en brevet van eenig hof of voornaam sinjeur ontvingen.

Niet alleen om den analogen levensgang van schilder- en letterkunst van Italië in de XVI^de^ eeuw, is de laatste hier even met eenen enkelen trek aangehaald. Er is verband in haar beider ondergang. Nu en dan gaan ze hand in hand de helling af en met elkaar wandelen ze in de beemden der middelmatigheid. En zulks, nadat de literatuur der Renaissance, de stanze van Rafaël had kunnen inspireeren!

Op de grens staan twee opvallende verschijningen van beeldende kunstenaars, die ook in de letteren van beteekenis zijn: Michel Angelo, ook merkwaardig om zijne gedichten en het puik werkstuk, dat Benvenuto Cellini met zijne eigen levensbeschrijving volbracht. Overigens blijven de mannen van het penseel en van den beitel, met uitzondering van den kunsthistoricus Vasari en Zuccaro, die in esthetica liefhebbert, bij hun vak. De anderen van de pen gaan zich ook met schilderkunst inlaten. Ze schrijven huisbakken kunstbeschouwingen, als Borghini in zijn Riposo, of worden van der schilders inspiratie de zorgzame bakers. Er is een geducht verband van de twee vakken onderling in dien tijd. Heel anders dan toen de vereeniging der twee kunsten eene hoogere kon zijn, als in de glorieuse dagen van Botticelli met Poliziano, of: de schilderkunst boven de literatuur van hare bronnen, als bij Giotto.

Nu gaan eigenwijze kamergeleerden met literaire bevliegingen recepten voor schilderkunst schrijven: Annibale Caro voor Taddeo Zuccaro [1]), Borghini voor Vasari [2]). Ze volgen

---

1) Zie Lettere di Annibale Caro. Parma 1848. I pag. 104.

2) Zie bij Bottari, Raccolta di Lettere I en II passim. Gaye, Carteggio III pag. 155, 157, 161. Vasari ed. Milanesi VIII pag. 219.

de uitvoering en waken dat de „vorderingen der wetenschap" te pas gebracht worden. Geen beminnelijk-naïeve fouten worden meer begaan, welke konden afsteken bij het zorgvuldig Latijn der opschriften, etiketten van het bereid recept. Beiden gerust over de deugdelijkheid van het artikel, dat ze samen met bekwamen spoed afgeleverd hadden, wilden zich met fatsoen de betere zonen van hunne niet onverdienstelijke vaderen voelen. Tevens werd bij dit compagnieschap door de schilders bij voorbaat beslag gelegd op lof en prijs in der letteren kroniek van schilderkunst.

Italië was voor de laatste maal in de geschiedenis, die tot nu zou kunnen reiken, teruggekeerd in het eigen verleden ter wille van zijne toekomst. Dat volbracht eene generatie van talenten, welke altijd de menschen zal behagen om de harmonische schoonheden, gevonden voor schilderkunst en poëzie, die elkaars gelijken waren. Terwijl eene schaar van handige lieden en vernuften zorgde voor de kleine kunsten en voor de geleerdheid.

Het land, dat zoovele oogsten had gedragen van levensvruchten voor heel de wereld en alle tijden, ging in ruste. De achterban mocht zich vermaken op het hoog tooneel, dat de groote mannen leeg gelaten hadden. Welhaast zou men snoeperig Arcadië ingaan en de religieuse kunst in luxe verzinken.

Maar Italië bleef het land van belofte en hield zijnen naam in Europa, zoo niet om zijn heden, dan om zijn verleden, als het altijd ging en gaat. Het lokt en grijpt en houdt, kan elken geest bevredigen en baten een iegelijk, die weet te onderscheiden en te kiezen.

De nieuwe tijd had een nieuw geslacht. Het moest zoo gaan, dat zij, die later kwamen, zich zouden vergissen in werken en personen, zich aan het heden vergapen en streven naar eene plaats in de rij der pasgeslaagde talenten.

Zulk een was Jan van der Straet, gezegd Stradanus.

II.

Cosimo moest eerst nog even Siena, de tweede stad na de zijne met haar groot en roemrijk verleden van kunst, welke in vrijheid bloeide, vermeesteren in den nacht, om zich vrij te voelen als despoot in Florence en machtig in Italië als hertog van Toskane.

De geschiedboeken van zijnen tijd berichten, hoe hij Florence, dat misschien gemeene zaak wilde maken met den ouden mededinger nu hij overweldigd zou worden, dagen lang onwetend hield achter de gesloten poorten der muren, tot de boden met omkransde hoofden en lauriertakken in de hand de boodschap van groote victorie en bevochten vrede kwamen brengen. [1])

De hertog liet zich in Florence tot heer van Siena uitroepen, bestelde zich in de droeve stad eene blijde inkomst, die zich later als een Romeinsche triumftocht afbeelden liet [2]) en sloeg aan het stedehuis der republiek-stad het wapen der Medicis, dat hij aan Toskane opdrong om aan kunstwerken een laat en valsch merk te geven.

Het lag in de traditie van zijn geslacht en den geest des tijds, dat hij, toen de veiligheid der staten verzekerd was, Maecenas wilde worden in zijne residentie.

Met het overwicht van zijne heerschersnatuur — opperste regeling naar zijnen wil en systeem werd zijn leven in Florence en daarbij verschillende vertooningen, welke zijne ijdelheid konden voldoen — ging hij de artiesten werven voor een doel, dat hij zich met kalm overleg kan gesteld hebben. Baccio

1) Eene nauwkeurige beschrijving, hoe het toeging toen „il Duca Cosimo prese la corporal possessione di Siena" vindt men op pag. 130 van het Diario di Lapini (pubblicato da G. O. Corazzini. Sansoni 1900.)

2) Basrelief aan het voetstuk van het ruiterstandbeeld van Cosimo op Piazza della Signoria.

Bandinelli, Giovanni di Bologna, Benvenuto Cellini, Bartolommeo Ammanati moesten hem het plein der vroegere Signoria met beeldwerk opknappen, en toen hij met zijn gezin het stedehuis der Republiek voor paleis koos, gingen inderhaast Salviati en Bronzino en Vasari aan het schilderen daarbinnen. Allen konden nu en dan meewerken voor passenden tooi van de villa's, waar Cosimo zich zijn tijdverdrijf, de jacht, veroorloofde.

Florence zou met groote werkzaamheid in de bedrijven der schoone kunsten een klein Rome worden, tegelijkertijd kon de bezigheid dienen om de glorie der Medicis en van Cosimo te verhoogen: de standbeelden op het plein kwamen er om den gemeenen man en ook hooge gasten te verbazen; binnen het paleis moest het heele geslacht in allegorieën en zoowel het wapenfeit tegen Siena als dat voor Pisa, die tot de geschiedenis van den dag en van Cosimo behoorden, met het noodige realisme aan de wanden gebracht worden. In tapijten, beweeglijker documenten van zijnen wapenroem, werd hetzelfde thema weer gebruikt, in prenten vermenigvuldigd voor heel het buitenland.

Omtrent de innerlijke drijfveeren van het Maccenaat van Cosimo zijn wij uitstekend ingelicht door de Venetiaansche gezanten [1]). Zij wilden niet aannemen, dat zich uit eenen krijgsman, administrateur en financier, onverwacht en spontaan, met artistieke neigingen, die na den vrede opkwamen, een schutspatroon der vrije kunsten, om haar zelver wil, ontwikkeld had. Maar zagen zeer wel, dat hij de beeldende kunsten als middel nam om aan zijne persoonlijke ijdelheid te voldoen en monumentale voorstellingen na te laten van die daden, welke hij met zijnen militair aangelegden geest, voor de beste van zijn leven moest houden. De voorzaten kwamen erbij, omdat het toch eene zeer aanzienlijke familie was, welke met Cosimo, die zich groothertog kon noemen, hare beste dagen en hoogtepunt bereikt moest hebben. Vasari zet dat netjes uiteen in de „Ragionamenti",

1) d'Albéry, Relazioni degli Ambasciatori Veneti.
Serie II. Vol. 1. Verslag van Vincenzo Fedele, van het jaar 1561.
Serie II. Vol. 5. Verslag van Lorenzo Priuli, van het jaar 1566.

kruiperige en vleiende gesprekken, welke de hoveling-schilder met den zoon van zijnen heer verbeeldt te houden [1]). En Vasari was de man, die alles deed.

Ook in de verhouding van den patroon tot de bent van zijne beschermelingen komt het ware wezen van zijn Maecenaat uit.

Het is niet de groote sinjeur, die in de weelde van zijn bestaan de luxe-kunst als een groot element van welbehagen in het leven leert kennen en dan de rijke onbemiddelden, die uit hunne verbeelding en met verfijnde intuitie macht en rijkdom tot eene apotheose verzinnelijken, wil koesteren en verwennen, opdat ze in de zon van zijne gunst hem nieuwe vreugden van verven en vormen zullen bereiden. Als Pausen in Rome, Dogen van Venetië en Hertogen te Urbino gedaan hadden, wanneer een aristocratelijk kunstenaar tot hen kwam. Waar dan wel een vrijer verkeer in gesprekken en brieven van de zijde des gebieders uitgaat, hetwelk alle onderscheid opheft, omdat een man van hooge positie door zijn voorgeslacht bezorgd, in eenen, dien de natuur bedeelde met eenen adel van geest en eene verfijning, welke geen atavismen heeft, zijne evenknie wilde erkennen.

Cosimo is niet zoo een echt Italiaansch Maecenas, die in snijdig-fulpen kleeding behagelijk, in de cancans van zijne pages belangstellend en om de grillen van zijne bijzitten bekommerd, zijn elegant en zinnelijk leven wil verrijken met aangename sensaties van kunst, welke in een paleis toegelaten kan worden. Hij is een man in het harnas — het costuum van al zijne beeltenissen — een staatsman in zijn kabinet, zelfs een geducht cententeller. Zijn eenig genoegen is de jacht!

Zijne verhouding tot de schilders en beeldhouwers is geheel die van eenen industrieel tegenover ondergeschikten, werklieden. Om een kenschetsend voorbeeld te geven: er is geen

---

1) De Ragionamenti werden in 1557 geschreven; in 1563 werd de laatste dialoog toegevoegd en het geheel gedrukt in 1588. Deze eerste uitgave werd bezorgd door den neef van Vasari. Ik citeer de uitgave bij Vasari ed. Milanesi VIII.

groot onderscheid in den toon van de korte briefjes, die hij zendt naar den opperman van het werk van marmerwinnen in de groeven van Serravezza en Carrara, en die, gericht aan de architecten en beeldhouwers, die dat marmer moeten gebruiken. Hooghartig en koel, nu en dan snijdend en ongenadig, blijft die correspondentie van zijnen kant steeds eene droge bestelling en order, die van boven op eenen van de hofleveranciers komen vallen en waakt hij, dat de man, dien dat vorstelijk buitenkansje trof, hard werkte en dat hij, de hertog, waar voor zijn geld kreeg. Hij past op hen vaak het jammerlijk dwangmiddel toe van de koorden der beurs gesloten te houden, opdat de artiesten, die zich nu en dan groote heeren wilden verbeelden te zijn, hunne afhankelijkheid konden voelen en dan met nederige smeekbrieven [1]) om eene geregelde betaling de treden van zijnen troon moesten naderen. Als het werk afgeleverd en de betaling eindelijk gevolgd was, schreef iemand als Bronzino zoete epistels van dank [2]). De groothertog gebruikte den anderen ordinairen uitweg van in zijn financiëel gescharrel — een spiegelgevecht, want de goud-deposita van zijne kas groeiden steeds aan — eenen strooman op te voeren, den majordomus Ricci, „met handjes als eene spin en een stemmetje van eenen muskiet", als Cellini hem beschrijft [3]), die in de loopende zaken sjacherde en knibbelde; het fatsoen van den patroon bleef gered, want het was de kassier, die op penning dertien keek! En toch was er altijd aanbod van werk-

---

1) Bij Vasari ed. Milanesi VIII, pag. 433 vindt men de „supplica" van Vasari aan Cosimo, welke hij trachtte te ondersteunen, door ook aan Cosimo's zoon zijne wenschen en verlangens voor te dragen. (op. cit. pag. 434.)

Eene uitzondering maakt de correspondentie van Cosimo met Michel Angelo (Gaye, Carteggio III pag. 3, 14, 17, 18). Op de katafalk van M. A. was dan ook voorgesteld, hoe bij eene ontmoeting van Cosimo met den schilder: „Sua Ecctia lo fe' sedere, et egli stè sempre per riverenza della età et della virtù in piedi ragionando seco." (Gaye III pag. 141.) Zie ook Vasari ed Milanesi VIII pag. 318.

2) Gaye, Carteggio III pag. 134.

3) Cellini ed. Bacci pag. 329

lustigen te Florence: eene heele reeks brieven kwam van artiesten buiten, die geregelde bezigheid zochten [1]).

De toestand van de kunstenaars, die Cosimo in hoog aanzien hield, als Bandinelli en Cellini, wordt aardig, misschien met zekere nuances, in het eigen leven van den laatste beschreven. De kijfpartij van hen beiden [2]), ook bij Vasari gewaarborgd [3]), voor den hertog, die er plezier in had ze te hooren schelden, toont wel hoe hij over hen dacht. Ze moesten hem maar eens vermaken, alsof het Morgante, de dwerg, en het andere mismaakte schepsel, dat Maria heette, waren. Cellini, een bohémien en anarchist in zijne soort, kon het nooit langen tijd in Florence, anders zijne geboortestad, uithouden. Er was voor dit leven op de orders van een tiranniek heer, die telkens zijne hoogheid liet gevoelen, het onderdanig gemoed van de hovelingen Bandinelli en Vasari noodig. Die konden het zelfs, op den langen duur, er toe brengen, dat de rescripten van 's hertogs hand in antwoord op hunne brieven eenigen straal van kameraadschappelijke gunst wierpen. De hoogste onderscheiding was dan wel voor eenen man als Vasari, dat hij op zijnen ouden dag mee mocht helpen aan het politiek bedrijf van zijnen heer. Toen voor het laatst een Paus den Toskaanschen hofschilder naar Rome noodigde, willigde Cosimo in vleienden vorm toe, maar gaf tegelijk in het geheim zijnen hoveling-artiest de opdracht, eens goed den politieken toestand in de omgeving van den Paus op te nemen en daarover naar Florence te berichten [4]).

Dit om het kunsthistorisch moment en de verhouding van Cosimo tot zijne onderhoorige kunstenaars te kenschetsen, eene verhouding, die zeker niet zonder invloed is geweest op het kaliber der uitgevoerde werken, die voor ons doel thans ter bespreking moeten komen. De schilder en bouwmeester Vasari met zijne onderdanige manieren was de rechte man in de ver-

---

1) Zie als voorbeeld den brief van Allori bij Gaye, Carteggio III pag. 23.
2) Cellini ed. Bacci pag. 353 seqq.
3) Vasari ed. Milanesi VI pag. 184.
4) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 477. Brief van 27 October 1572.

houding en voor de werken in den geest der bestelling. Het is in zijn gezelschap geweest, dat Stradanus het eerste deel van zijn Florentijnsch verblijf en werkzaamheid doorbracht en daarom in de eerste plaats van belang die werken van den meester op te merken, waarbij hij den Vlaamschen leerling en helper heeft gebruikt.

Toen Vasari in 1555 van Rome naar Florence kwam [1]), op aandringen van Cosimo, die hem door middel van zijne gezanten te Rome en met eigenhandige brieven naar Arezzo, waar de Aretijnsche schilder zich onderweg ophield, uitnoodigde, moet hij zich, eenmaal in de stad van den hertog, een plan de campagne gemaakt hebben, dat over eene lange reeks van jaren werk, geld en aanzien zou verschaffen. De uitvoerige briefwisseling [2]) met zijnen heer, waarin de schilder telkens nieuwe voorstellen heeft, die, ondanks aanvankelijk tegenstribbelen van den zuinigen Cosimo, toch tot uitvoering komen, geeft een doorloopend commentaar. Vasari kwam op het mooie oogenblik dat de hertog zich zijn paleis wilde maken [3]). Reeds was er een begin van uitvoering en de opper-timmerman Tasso [4]) bezig het dak van de Sala del Cinquecento op te schuiven. De nieuweling uit Rome had dààr heel wat andere werken zien uitvoeren en vormde zijn eerste groote plan, dat dadelijk den hertog moest bevallen. Tasso werd als werkman onder Vasari gesteld, vòòr de architectonische herschepping van de groote zaal begon.

Op dit eerste ondernemen volgde al het andere werk geregeld. De bouwmeester Vasari mocht in het binnenste van het middeleeuwsch gebouw naar hartelust breken, om door een

---

1) Vasari ed Milanesi VIII pag. 239.

2) De brieven van Vasari en rescripten van Cosimo bij Vasari ed Milanesi VIII. pag. 321 seqq.

3) Cosimo had reeds den 15den Mei 1540 het oude Medicis-paleis in de Via Larga (thans Via Cavour) verlaten en zich in het Palazzo della Signoria gevestigd. Zie Diario di Lapini pag. 103.

4) Cellini geeft van zijn persoon eene vriendelijke beschrijving, Cellini ed. Bacci pag. 330, Vasari zijn portret in het Quartiere di Leone, kamer van Cosimo I.

grootsch trappenhuis de verdiepingen van het nieuwe paleis met elkaar te vereenigen. Hij kon als passend voorslaan wanden en zolders te beschilderen, en tapijten te laten maken, welke bij buitengewone gelegenheden zelfs het schilderwerk en de vensters zouden bedekken. De veelheid der vertrekken, elk met eigen wanden en zoldering, die beschilderd moesten worden en de kolossale wand-ruimten der groote zaal beloofden werk voor langen tijd. Dan viel nog bij de bruiloft van 's hertogs zoon de opperste leiding van de stadsversiering als een buitenkansje den gepatenteerden hof-bouwmeester-schilder ten deel.

Voor de taak van het groot paleis van schilderwerk en gobelins te voorzien, wierf Vasari zich eene schaar van vrij onafhankelijke medewerkers, als Bronzino en Salviati, en ondergeschikte helpers aan. Zoowel in de eene, als in de andere kwaliteit kon hij den jongen Vlaamschen schilder gebruiken, die zich voor de tweede maal te Florence, nu in 's meesters kring en nauwere betrekking tot de Medicis bevond, nadat hij Italiaansche leerjaren doorgemaakt had, die alle goedkeuring van Vasari moesten kunnen hebben.

Van Stradanus' éérste Florentijnsch verblijf 1) gewaagt Borghini (Riposo pag. 580). Hij was uit Venetië door eenen schilder van Cosimo naar Florence geroepen, om daar cartons voor gobelins te maken; als onderwerpen worden grotissen, plantenmotieven („verzure") en de volgende „historiën": de Vier Jaargetijden, de Zonnekar, de Geschiedenis van Jozef en andere „inventiën" genoemd.

Daar in 1546 de tapijtweverij voor het hof van Cosimo bij notariëel contract [2]) met de Vlamingen Roost en Karcher tot eene geregelde instelling was geworden, laat zich vermoe-

---

1) De weinige berichten, welke over het leven van Stradanus vóór hij naar Italië trok, te geven zijn, vereenigt Hymans in de noten op zijne vertaling van Van Mander (II pag. 110 aanm. 5.)

2) Dit merkwaardig contract is in zijn geheel afgedrukt in: Ricerche Storiche sull' Arte degli Arazzi in Firenze di Cosimo Conti. Sansoni. 1870 pag. 97.

den, dat de werkzaamheid van Stradanus tusschen dat jaar en 1550, het tijdstip dat hij zich naar Rome begaf, ligt.

In de annalen, die Conti uit de boeken der tapijtwinkels geëxcerpeerd heeft, komen in deze periode als ontwerpers van gobelins voor: Bronzino, Salviati, Pontormo en Bachiacca; als teekenaar van de cartons (voor Bronzino) alleen Raffaelino del Borgo. Stradanus wordt niet genoemd en evenmin de onderwerpen, waarvan hij, volgens Borghini, de cartons gemaakt zou hebben. Tenzij de schrijver hier eenige fouten begaan heeft en de „Vier Jaargetijden" thuis hooren onder de „Twaalf Maanden" (teekeningen van Bachiacca) en de historie van Josua (Giosuè) [1]) eigenlijk de geschiedenis van Jozef (Giuseppe) zou zijn.

Trouwens, van groote beteekenis was dit werk niet, daar het weinig meer kon zijn dan het overbrengen van teekeningen op groote schaal, en waarschijnlijk [2]) op mechanische wijze geschiedde.

Naar Borghini (Riposo pag. 580) bericht, ging hij ondertusschen ook naar Reggio, om eene zaal en een paar kamers te beschilderen en een portret te maken, een intermezzo dat door anderen niet aangenomen wordt [3]).

Dit heele verblijf te Florence is waarschijnlijk een van de étapes op de Italiaansche reis geweest en het verrichten van een minder slag werk zal wel ten doel gehad hebben geld bijeen te brengen voor den tocht, welke Rome als ver en gewenscht doel moest hebben. Het jubeljaar kan den katholiek Stradanus mede eene aansporing geweest zijn op een bepaald tijdstip de reis te aanvaarden.

Te Rome heeft hij het gewone leven van de Hollandsche schilders, die niet in de bent verzeild raakten, geleid: ruïnes

---

1) Bestemd voor de Sala del Consiglio de' Dugento (Vasari ed. Milanesi VII pag. 599.)

2) Zie de niet bijster duidelijke beschrijving van het procédé bij Borghini, Riposo pag. 140.

3) Campori, Gli Artisti Italiani e stranieri negli Stati Estensi. Modena 1855 pag. 450.

en „anticagliën" en naar de schilderijen van Rafaël en Michel Angelo geteekend [1]), en is spoedig door de schilders, die voor den Paus in het Vatikaan werkten: Daniel van Volterra en Salviati [2]), als helper aangenomen. De schilderlevens bij Van Mander doen ons verschillende voorbeelden aan de hand van Vlaamsche schilders, die voor 's Pausen dienst aangezocht worden, meer om de vlijt en degelijkheid, waarmede zij hun werk uitvoerden, dan om hoog-artistieke eigenschappen van huis uit.

Het werk, waarbij hij gebruikt werd, zal wel de beschildering der Sala de'Re geweest zijn [3]). Salviati en Daniele da Volterra hebben beiden daaraan gewerkt, in concurrentie, als Vasari vermakelijk vertelt [4]). Den eènen, Salviati, kan Stradanus al te Florence gekend hebben, waar die nog in 1548, en misschien 1549 voor de hertogelijke gobelin-fabriek werkte [5]), nadat hij in het Salotto dell' Udienza den triomf van Camillus geschilderd had [6]).

Volgens Borghini l.c. zou Stradanus vooral door het samenwerken met Salviati veel geleerd hebben (wij kunnen thans van den invloed van den Meester, die zich in groote composities, welke meer doordacht en met liefde geschilderd zijn, gunstig van Vasari onderscheidt, weinig bespeuren in het werk van Stradanus) het verblijf aldaar slechts èèn jaar, het jubeljaar, geduurd hebben.

Het zou kunnen zijn dat de schrijver hier zijn verhaal wat te snel liet gaan en de gaping, welk het oponthoud te Rome ver van 's schrijvers stad, in de biografie liet, met eene zinswending wil aanvullen.

Een zoo kort verblijf zou toch eene uitzondering zijn op

1) Teekening Uffizj No. 2137, naar Michel Angelo, door Enrico Ferri aan Stradanus toegeschreven.

2) Borghini, Riposo pag. 580.

3) Misschien ook het werk van Daniel van Volterra in eene kapel van Sant Agostino te Rome, waarbij de schilder door zijne leerlingen geholpen werd. (Vasari ed. Milanesi VII pag. 59.)

4) Vasari ed Milanesi VII pag. 35, 37.

5) Conti, Annali ecc. pag. 48, 49.

6) Kort nà 1548 vertrok hij uit Florence naar Rome, Vasari ed. Milanesi VII pag. 30.

de vaste gewoonte van de Noordlanders om, eenmaal te Rome, er jaren te blijven hangen, al kan daaruit natuurlijk geen vaste regel opgemaakt worden, en zeker laten de omstandigheden zich zeer passend tot een langer Romeinsch oponthoud en lateren terugkeer naar Florence, en wel in het jaar 1553, construeeren. Zoowel Daniel van Volterra, als Salviati zijn tot dat jaar te Rome gebleven; om dat tijdstip kan de eerste bij Vasari te Florence gekomen zijn [1]) en vertrok de ander naar Frankrijk [2]). In 1553 vinden wij schilderwerk van Stradanus in het Palazzo Vecchio.

Daar Vasari in de jaren 1550—1554 voortdurend te Rome werkzaam was en in nauwe betrekking stond tot de twee schilders, die leermeesters of patroons van Stradanus waren, zelfs als middelaar in hun beider twist trachtte op te treden [3]), ligt het voor de hand aan te nemen dat hij daar bij hen ook den Vlaming leerde kennen. En dat Vasari zich, nadat hij zijne diensten aangeboden had [4]), den ervaren helper dadelijk aanwierf; misschien ook dat Daniel van Volterra hem meebracht [5]). Zoowel de eene, als de andere vooronderstelling heeft waarschijnlijkheid voor zich.

Terminus a quo is het jaar 1550, het jubeljaar, terminus ad quem het jaar 1553, het jaar waarin schilderwerk te Florence vermeld wordt, dat van Stradanus moet zijn. In die speelruimte moeten òf onze vooronderstellingen òf het bericht van Borghini plaats vinden. Om volledig te zijn halen wij aan, dat volgens Borghini (l.c.) de Vlaamsche schilder, na een kort verblijf te Rome, onmiddellijk weer in Florence voor de gobelinsfabriek ging werken [6]), en om te beginnen, in het deel van het paleis, dat

1) Uit Vasari ed. Milanesi VII pag. 63 blijkt dat Daniele da Volterra te Florence gekomen is, nadat Vasari zijn laatste werk te Rome gereed had en terwijl deze reeds voor Cosimo bezig was.

2) Vasari ed. Milanesi VII pag. 35.

3) Vasari ed. Milanesi VII pag. 35, 37.

4) Zie den brief van het jaar 1553 bij Vasari ed. Milanesi VIII pag. 302.

5) Van eenen anderen jongere, dien Danielo da Volterra meebracht, spreekt Vasari. ed. Milanesi VII pag. 63.

6) Evenmin als de vroegere arbeid van Stradanus in de Annalen van Conti vermeld.

Eleonora van Toledo bewoonde, dan voor Cosimo schilderwerk uitvoerde en eerst daarna bij Vasari gekomen zou zijn. In deze voorstelling zou het werk voor Eleonora van Toledo wel, de (wand)schildering in de kamer van Cosimo zeker niet kunnen passen, daar deze arbeid een onderdeel moet zijn van het groote werk, dat Vasari beraamde, ondernam en uitvoerde.

Even dient hier het eerste bedrijf van de werkzaamheid van Stradanus na zijne nieuwe vestiging te Florence, welke tot een bijna onafgebroken verblijf van eene halve eeuw zou worden, vermeld.

Borghini zegt (l. c.): „e per la Duchessa dipinse in un terrazzo le principali Città d'Itali.a". De zinsnede laat te raden, wat deze steden geweest zijn: òf afbeeldingen schuins in vogelvlucht genomen, zooals Vasari er ettelijke in het paleis liet aanbrengen, of plannen van steden, wat zou passen in de groote belangstelling, welke Cosimo voor cartografie aan den dag legde, als nog kan blijken uit de beroemde kaartenkamer in het Palazzo Vecchio [1]). In den Inventaris van 1553 [2]) worden in de vertrekken van den hertog verschillende van zulke „steden" genoemd [3]). Overigens mag men aannemen, dat het meer in den smaak der Hertogin moest liggen gezichten op steden, dan droge plattegronden te hebben op het terrasje, dat toch al somber ligt aan den binnenhof.

Hoe dit zij, in den inventaris vinden wij werkelijk, (voor het terras van de Hertogin) vermeld [4]): „een Genua en een Pisa op doek en opgespannen." Het terras, dat den overgang vormt van de kaartenkamer naar de vertrekken, die thans nog: Appar-

---

1) Zie over deze kaarten en den cosmograaf Ignazio Dante bij Vasari ed. Milanesi VII pag. 634.

2) Archivio di Stato Guardaroba. No. 28.

Dit merkwaardig register van al het roerend goed in het paleis van Cosimo is door Conti, gepubliceerd en uitgelegd in zijn boek: la prima Reggia di Cosimo I de Medici.

3) Zie bijvoorbeeld Conti, Prima Reggia, pag. 36, waar eene „Italia dipinta con dua armi ducali" genoemd wordt.

4) Archivio di Stato Guardaroba No. 28. fol. 11[rd] — Conti. op. cit. pag 73.

tementen van Eleonora di Toledo heeten, heeft nu andere wandversiering, ornament in fresco. De beweeglijke stukken zijn vandaar verhuisd, wellicht naar het Palazzo Pitti, dat weldra hertogelijk paleis zou worden, meegenomen, en daar met zooveel anders, dat belangrijker was dan stedegezichten of plattegronden, verloren gegaan. Ik ben er ten minste niet in geslaagd deze gildestukken van Stradanus in hertogelijken dienst terug te vinden in uitgestalde Florentijnsche verzamelingen.

Dit is dus zijn eerste werk in het Palazzo Vecchio geweest, naar wij uit Borghini vernemen en met archivaliën kunnen waarborgen. Reeds is boven gezegd, dat wij niet zoo gemakkelijk de eerstvolgende notitie van Borghini in den samenhang, waarin zij gegeven wordt, voor geheel juist kunnen aannemen. De plaats [1]) dient even in haar geheel geciteerd, daar zij als grondslag dient voor de critiek welke ik wil toepassen, en luidt als volgt: „Intanto essendo seguito il fatto d'arme nelle Chiane fra il Marchese di Marignano, e Piero Strozzi, & hauendo le genti del Gran Duca Cosimo hauuta la Vittoria, dipinse Giouanni sopra una tauola a olio quella Giornata, la qual pittura ancor hoggi si uede nelle soffitte delle stanze del Palagio Ducale. Essendo poscia venuto a stare col Gran Duca Cosimo Giorgio Vasari, & hauendo abbracciato tutte le opere di pittura, fu lo Strada chiamato da lui a lauorar seco: e su il piano della sala dell' Oriuolo [2]) dipinse in quattro camero di sua mano quattro tauole a olio nel palco."

Naar deze voorstelling zou Stradanus, niet lang nadat het wapenfeit in Val di Chiana (2 Augustus 1554) [3]) voorgevallen was, dit in schilderij gebracht hebben, hetwelk in de zoldering van de „nieuwe vertrekken" van het hertogelijk paleis geplaatst werd. De tweede uitgave van het Riposo geeft in eene noot het

1) Borghini, Riposo, pag. 580; 581.
2) Een planetarium op de tweede verdieping van het P. Vecchio.
3) Vasari in de Ragionamenti. Vasari ed. Milanesi. VIII pag. 220.

vermoeden, dat met deze nieuwe vertrekken, de stanze van Leo X bedoeld worden en wij zullen nader zien, dat deze opvatting de juiste is.

Vòòr wij ons echter met dit stuk bezighouden, is het, ter wille van het duidelijk overzicht en den regelmatigen chronologischen gang, dienstig eenige data vast te stellen van het werk, dat Vasari in dien tijd verrichtte, daar de arbeid van Stradanus hier een vast kader vindt en eene rij van jaren, waarin hij zich met zekerheid plaatsen laat. De eerstvolgende notities in de korte passus bij Borghini gaan daar vanzelf in op.

In Januari 1555 begon Vasari zijn werk in de Sala degli Elementi [1]), dat is op de tweede verdieping, recht boven het „quartiere di Leone X", waar inmiddels tusschenmuren aangebracht werden [2]). In dit „quartiere" was Vasari in 1561 bezig [3]), met de appartementen van Eleonora van Toledo was hij in 1561 [4]) begonnen en gereed in 1562 [5]). In de Sala Grande werd het werk in 1562 aangevangen [6]) en was in 1571 grootendeels klaar [7]).

Het is zeker, en voor de verschillende werken op zich zelf aan te wijzen, dat de arbeid van Stradanus gelijk-op gaat met dien van Vasari. Als voornaam richtsnoer door dit deel van het oeuvre van Stradanus is dus de bovenstaande chronologie aan te nemen en wij krijgen het volgende resultaat:

---

1) Vasari ed. Milanesi VI pag. 239. (N. S. evenals voor volgende data). In 1555 komt Vasari onder de Salariati voor (Archivio di Stato Depositeria Generale No. 394, fol. 6).

2) Vasari ed. Milanesi VII pag. 698.

3) „ „ „ VIII „ 340.

4) „ „ „ VIII „ 340; 344.

5) „ „ „ VIII „ 355.

6) „ „ „ VIII „ 362.

7) Twee van de schilderwerken werden in 1571 (zie Diario di Lapini pag. 174) onthuld. Tusschen 1562 en 1571 was het werk voortdurend in gang, als blijkt uit verschillende afrekeningen (Gaye, Carteggio III pag. 98; 118). Het bericht bij Van Mander (fol. 109b), waar hij spreekt van de „groote Sale van den Hertogh" en zegt dat: „alles is voldaen in min als een Jaer tijts" is dus verre van juist. Wel kan hij het gereed gezien hebben, toen hij in 1573 te Florence kwam.

Stradanus werkte [1]):
1554—1555 aan de „Steden van Italië" (zie boven).
1561 aan zijne batalje-schilderij in de kamer van Cosimo.
1561—1562 in de kamers van Eleonora van Toledo.
na 1563 in de Sala Grande [2]).

De groote gaping 1555—1560 is, naar ik veronderstel, weer met werk in dienst van de hertogelijke arazzeria aan te vullen; als zekeren datum hebben wij voor die soort bezigheid in deze periode alleen het jaar 1559 [3]).

Vasari duwt in het omstandig verhaal van het werk „in palazzo", dat hij in zijne autobiografie geeft, zijne leerlingen of helpers zoo op den achtergrond, dat zij dààr niet eens met name voorkomen, behalve in eènen passus [4]) (dien Van Mander overnam) [5]). Toch zijn de opteekeningen van Borghini [6]), welke het licht zagen in den tijd, dat Vasari's neef en bezorger van zijne literaire nalatenschap protest kon indienen tegen alles, wat den roem van zijnen grooten oom kon verminderen, (terwijl waarschijnlijk Stradanus zelf, in volle werkzaamheid te Florence, de inlichtingen verstrekte) op het stuk van de bijdragen, die de Vlaming aan het ondernemen van beschilderen kon nemen, zeker wel te vertrouwen. Bovendien laten de plaatsen bij Vasari, waar hij het werk vermeldt, dat volgens Borghini door Stradanus is uitgevoerd, naar den vorm waarin zij gegeven zijn, raden, dat Vasari den naam van den uitlander,

---

1) Dit chronologisch overzicht wordt, zonder data, gedekt door de volgorde van het omstandig verhaal, dat Vasari van den arbeid in zijne eigen levensbeschrijving geeft (Vasari ed. Milanesi VII pag. 697 seqq.)

2) Onderwijl maakte Stradanus, in 1566, het carton voor een schilderij van Vasari te Arezzo (zie: Gualandi, Memorie risguardanti le belle Arti I parte II pag. 107; Gualandi, Raccolta di Lettere I pag. 94, III pag. 38; en misschien Vasari ed. Milanesi. VIII pag. 409 als met „Gianni mio "Stradanus bedoeld zou kunnen zijn.)

3) Conti, Annali pag. 51.

4) Vasari ed. Milanesi VII pag. 702

5) Schilderboeck fol. 109b.

6) Riposo pag. 581.

in eene vluchtige passage, heeft willen vermijden te noemen.

Het batalje-stuk wordt even vermeld in de Ragionamenti [1]; Vasari, anders in die vervelende dialogen zelf breed-uitleggend aan het woord, terwijl hij den „Principe" telkens maar weer lof laat spreken, staakt hier even zijnen woordenvloed. De „Principe" zegt dan: „dat is de nederlaag van Piero Strozzi in de Valdichiana, maar...", springt dan op een volgend onderwerp over en Vasari kan weer verder praten.

Voor de schilderijen in de vertrekken van Eleonora van Toledo gebruikt de al te zelfzuchtige biograaf eenen anderen truc: eerst bericht hij [2]: „Cosi delle stanze poi di sopra dipinte alla signora duchessa Leonora (che sono quattro) sono azioni di donne illustri greche, ebree, latine e toscane; a ciascuna delle camere una di queste", en dan belooft hij, dat hij er verder uitvoerig over zal berichten. De Ragionamenti moeten bedoeld zijn, maar daarin worden de appartementen der Hertogin eenvoudig onbesproken gelaten.

Naar aanleiding van deze schilderijen schrijft Vasari aan Cosimo [3], uit Florence, van den 3den Februari 1561 (N.S.), dat hij: „de teekening zou maken, welke hij reeds bij zich omdroeg, voor de schilderijen in de plafonds van de vertrekken van de Hertogin". De opteekening van Borghini laat zich hier zeer wel vereenigen met die van Vasari en beide te samen zich zoo verklaren, dat Vasari voor de gecompliceerde zolderschildering, welke uit verschillende „percken" bestond, het ontwerp leverde, dat Stradanus zou uitvoeren. Ook elders blijkt dat Vasari zich zoo door verschillende trawanten voor heele schilderijen in het paleis liet helpen [4].

Om thans tot het werk zelf te komen, voor zoover wij het

1) Vasari ed. Milanesi VII pag. 196.
2) „ „ „ VII „ 699—700.
3) „ „ „ VIII pag. 344.
4) „ „ „ pag. 340 en Borghini, Riposo pag. 548.

thans nog kunnen kennen: van de vroegere woonvertrekken van Eleonora van Toledo, vier in getal, zijn er twee toegankelijk; zij bevonden zich op de tweede verdieping van het Palazzo Vecchio aan den binnenhof.

De onderwerpen zijn (waarschijnlijk door Vasari) zoo gekozen, dat de Hertogin aan beroemde daden van vrouwen uit de Oud-testamentische, Grieksche, Romeinsche en Florentijnsche geschiedenis herinnerd kon worden: de Sabijnsche vrouwen tusschen vertoornde echtgenooten en vaders, Penelope, Esther, de Schoone Gualdrada!

Van het eerste en van het laatste onderwerp kunnen wij de door Stradanus uitgevoerde schilderij bezichtigen. Het zijn braaf-gemaakte stukken, die met dergelijk werk van Goltzius en Heemskerk, een zwak coloriet gemeen hebben. Die negatieve eigenschap, dat alles oorspronkelijks verloren ging, is wel het eenig verband met andere Hollanders, want de Italiaansche invloed had den Vlaming toen reeds geheel overheerscht; eerst later zou het ras in den schilder weer boven komen, wanneer hij op zich zelf stond en teekende voor de plaatsnijders in het oude vaderland. Opmerkelijk is in het schilderij van de bella Gualdrada het streven naar historisch costuum. Toch zal deze enkele verdienste van het plafond wel aan Vasari toekomen.

Het batalje-stuk in de kamer van Cosimo is eene wandschildering, die zich in geen enkel opzicht onderscheidt van de vele andere tafereelen van die onbelangrijke soort in dit en een ander vertrek, op dezelfde eerste verdieping.

Onmogelijk is het thans nog uit te maken, welk deel van de groote wandschilderingen en welk „perck" van het plafond, alles in de Sala Grande, Stradanus onder handen gehad heeft. Wij moeten ons hier tevreden stellen met de berichten te vereenigen over de verhouding van Vasari tot zijne leerlingen in het algemeen en tot Stradanus in het bizonder, in den tijd, dat het werk daar uitgevoerd werd.

Bij den aanvang van het werk in het Paleis vinden wij al dadelijk eenen helper bij Vasari, namelijk Cristofano Ghe-

rardi [1]), die reeds sedert jaren met hem samenwerkte. Slechts een jaar lang kon Vasari hier van zijne diensten gebruik maken, daar Cristofano in 1556 plotseling overleed [2]).

Daarna moet voornamelijk het drietal: Batista Naldini, Giovanni Strada en Jacopo Zucchi het trio van trawanten geweest zijn [3]). Ze werden door Vasari met portretten in de zoldering der Sala Granda vereeuwigd en met eervolle vermelding in de Ragionamenti herdacht [4]), dat zij: „jongeren zijn, die zich zeer wel op hun beroep verstaan en (hem) geholpen hebben met schilderen en een werk uit te voeren, dat (hij) zonder hunne hulp in geen menschenleven had klaar gekregen". Elders is Vasari wat meer terughoudend, waar hij, sprekende van het werk in de Sala Grande, van zijne helpers zegt [5]): „En hoewel mij daarbij eenige jongeren en leerlingen geholpen hebben, gaven zij mij evenzeer ongemak als gemak, want ik heb nu en dan, zooals zij wel weten, hun werk met mijne handen moeten overdoen en het schilderij weer van den aanvang aan beginnen opdat alles in ééne manier zou zijn."

Batista Naldini, die hem vier jaar hielp eer hij op zich zelf ging werken [6]), moet wel de lieveling van Vasari geweest zijn. Een goed getuigschrift geeft de meester hem juist op de helft van den tijd, dat hij zich van hem zou bedienen [7]), en wanneer Vasari buiten Florence is, gaat er haast geen brief in de drukke correspondentie met Vincenzo Borghini, waarin hij niet de hartelijke groeten aan „zijnen Batista" zendt, zelfs later toen de leerling zijnen eigen schilderwinkel had opgezet [8]).

---

1) Bij Vasari ed. Milanesi VI pag. 239 seqq. vindt men eene nauwkeurige beschrijving van het, meerendeels decoratief, schilderwerk, dat Cristofano in de zalen op de tweede verdieping uitvoerde.

2) Zie den brief van Vasari aan Cosimo van den 23sten April 1556 (Vasar ed. Milanesi VIII pag. 321.

3) Schilderboeck fol. 109*b*: „Stradanus en twee ander".

4) Vasari ed. Milanesi. VIII pag. 529.

5) Vasari ed. Milanesi VII pag. 702.

6) Borghini, Riposo, pag. 613

7) Vasari ed. Milanesi VII pag. 611.

8) bijv. „ „ „ VIII „ 337 (brief uit Arezzo van 27 Sept. 1560); pag. 409 (uit Florence, 3 Sept. 1566); pag. 414 (uit Rome 1 Maart, 1567.)

De „vele anderen" die op dezelfde plaats: het Paleis, gewerkt hebben" [1]): Prospero di Silvio di Bologna; Pietro della Zucca [2]); Cesare da Vinci [3]); Marco da Ravenna [4]), werden met minder complimenten door den hofschilder behandeld. Stradanus genoot ten minste met Baldini de onderscheiding in de „Levens der Accademici" door zijnen meester behandeld te worden.

Het oordeel is daar gunstig [5]): „Ook behoort tot onze Academie Giovanni della Strada, fiammingo, die goed teekent, goede fantasie, en ordonnantie en goed coloriet heeft. En in de tien jaar, dat hij, naar aanwijzing en teekening van Vasari in het paleis, in tempera, fresco en olieverf gewerkt heeft, is hij zoo gevorderd, dat hij op eene lijn gesteld kan worden, met wien ook van de schilders, die de Hertog in zijnen dienst heeft."

In de brieven van Vasari wordt Stradanus slechts zelden en dan zonder bizondere vriendelijkheid genoemd. Wij stellen hier de verschillende plaatsen bijeen, die tevens toonen hoe de sympathie en achting, welke de meester in zijn voor den druk bestemd werk aan den dag legde, op zijnen ouden dag in zekere verbittering tegen den vroegeren leerling ging veranderen.

Den 9den Mei 1566 schrijft Vasari uit Milaan aan Borghini [6]) en noemt dan in eenen adem Batista Naldini en „Maëstro Giovanni". Hier is Stradanus bedoeld. Het noemen van zijnen voornaam nevens dien van den anderen helper en medewerker, zou het al doen vermoeden. Dan wordt de eenige andere Giovanni, die in de heele correspondentie voorkomt, namelijk Giovanni Caccini, altijd met „messer" betiteld [7]), als voor eenen ambtenaar past, terwijl het „maëstro" aan eenen artiest toekomt.

---

1) Vasari ed. Milanesi VII pag. 611.
2) „ „ „ VII „ 610, VIII pag. 347.
3) Gaye, Carteggio III pag. 118.
4) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 337.
5) „ „ „ VII „ 617—618.
6) „ „ „ VIII pag. 406.
7) „ „ „ „ „ 464 in het Naschrift.

Ook wordt in twee andere brieven (zie [1]) en beneden) van „Maëstro" Giovanni Strada gesproken.

De eerstvolgende plaats komt in eenen brief van Vasari, uit Rome, van 4 Mei 1571 aan principe Francesco gericht, voor [2]): „van Maëstro Giovanni Strada, Fiamingo, spreek ik maar niet, want die is sedert eenigen tijd uit mijnen schilderwinkel". Aan den jongen vorst zoo te schrijven, getuigt zeker niet van groote welwillendheid van den meester voor eenen vroegeren leerling. Stradanus zou desalniettemin nog in den dienst der Medicis arbeiden.

1571 moet dus ongeveer het jaar zijn, waarop de volgende plaats bij Borghini [3]) slaat: „en weggegaan van Giorgio (Vasari) begon hij op zich zelf te arbeiden."

Dan wordt Vasari trotsch en vernederend, in het volgend jaar waar hij van critici sprekend, die hij niet hoog aanslaat, zegt [4]): „die Bernardi, Timanti, Puccini en Vecchietti... hun oordeel zal baten aan Maëstro Giovanni Strada en dergelijken"; nadat hij een paar dagen te voren van iemand, die hem kwaadaardig, jaloersch en erg verslechterd voorkwam, had uitgelaten, dat die maar aan „maëstro Giovanni" gezelschap moest gaan houden [5]).

Als resultaat hebben wij dus, dat Stradanus onder den grooten hoop der andere helpers in het Paleis jarenlang de schetsen en teekeningen van Vasari uitvoerde, nadat hij eerst geheel op zichzelf een paar kleine stukken had geleverd en, minder afhankelijk, in de appartementen van Eleonora van Toledo had geschilderd.

Op de eerste verdieping, de „nobele verdieping", zooals dat in Italië heet, wilde de schilder Vasari alle eer behouden van het werk, dat hij aangenomen had en zich wel van zijne

1) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 392 (brief van 1565).
2) „ „ „ „ „ 459.
3) Riposo pag. 475.
4) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 464 (uit Rome, van 18 Jan. 1572.)
5) „ „ „ VIII „ 462 („ „ „ 9 „ 1572.)

helpers bedienen, maar dan toch het geheel in een hand en stijl houden.

In die schildercompagnie is Stradanus een naarstig en verdienstelijk werker geweest, maar hij, de Noordlander, kon in de vele jaren, dat hij met de anderen op de hooge stellingen stond, niet de sympathie van zoo'n door en door Italiaansch mensch als Vasari was, winnen. Toen hij in langen studietijd de bekwaamheden verworven had, waarvan de meester zelf getuigenis aflegde, en het werk in het Paleis eindelijk gereed gekomen was, ging hij, wellicht met overgespaard geld van zijne niet geringe gage [1]), eenen eigen schilderwinkel beginnen, al werd de Meester, die hem zeker nog te Rome in de Sala Regia of voor de koepel van S. Maria del Fiore te Florence had willen gebruiken, daar norsch en zelfs boosaardig bij.

Dit over het schilderwerk van Stradanus onder Vasari's leiding. Een volgend hoofdstuk zal zijne bezigheid voor de tapijtwinkels in dezelfde periode behandelen.

---

1) Dient opgemerkt, dat Stradanus niet voorkomt onder de „Salariati", eene groep van geregeld betaalde personen, die hofhouding, artiesten en dienstbaren van Cosimo omvat. De van die vaste betaling bijgehouden boeken loopen over de jaren 1551; 1552; 1555 en staan in de rubriek Depositeria Generale van het Archivio di Stato. Alleen Vasari trof ik aan op het jaar 1555 (Dep. Gen. no. 394 fol. 6). Dit is waarschijnlijk de regelmatige provisie, waarvan hij later (in 1568, Vasari ed. Milanesi VIII pag. 534) spreekt.

In 1563 trok Stradanus als weekloon: fiorini 3, lire 3, als blijkt uit de volgende plaats bij Gaye (Carteggio III pag. 118). „Spese di pittori pagati per loro seruitio di questa settimana: fiorini 3, l. 3 a Maestro Giovanni fiammingo pittore".

Voor een deel van het werk (in het paleis), dat in zijn geheel „vele duizenden scudi" kostte (Diario di Lapini pag. 103) maakte Vasari in 1568 de volgende nota (Vasari ed. Milanesi VIII pag. 434): voor elk groot fresco: d. 200, voor elk klein fresco: d. 200, voor elk olieverf-schilderij op steen: d. 100. De verschillende hoofden te zamen gaven de somma van d. 2000. Waar nog d. 1200 bijkwamen voor 12 kleine olieverf-schilderijen aan het basement, die echter met de salarissen en provisies der helpers betaald zouden worden.

Met het maken van het carton voor Arezzo (zie boven pag. 31 noot 2) verdiende Stradanus: 4 scudi en 10 lire, terwijl 3 lire werd betaald voor het wasdoek, dat het carton moest bedekken.

III.

De versiering van het Palazzo Vecchio was met al het schilderwerk aan wanden, tegen plafonds, in binnenhof, gangen en trappenhuizen niet volledig, naar den smaak van den herschepper: Vasari.

Ten eerste was de plaatsruimte niet voldoende gebleken om al de symbolische, mythologische en historische personen, landschappen en emblemen op te nemen, welke bij dozijnen uit zijne onvermoeide fantasie voor den dag kwamen. Echt-Italiaansch, had hij een groot systeem gebouwd, prachtig geleed en verdeeld, zooals een groot werk zich licht laat voltooien, wanneer het nog alleen in de verbeelding bestaat; maar de ruimte en de krachten zouden hem ontbreken voor de uitvoering.

Dan was het schilderwerk een kleed van alle dagen voor het paleis; voor bizondere gelegenheden moest er wat anders, nobeler, al was het alleen maar door kostbaarheid, zijn dan schilderkunst.

Voor beide bedoelingen pasten voortreffelijk: gobelins.

Deze konden, desnoods in dubbele stellen, het overschot van zijnen voorraad „inventiën" bergen en daarna opgerold worden [1]). Geen product van zijn kunstenaarsbrein behoefde onverzorgd te blijven!

Bij feesten konden zij te voorschijn gehaald en zelfs over

---

1) Vasari ed. Milanesi VII pag 698: „e quello che non si potè mettere nel palco si mise nelle fregiature di ciascuna stanza o si è messo ne' panni d' arazzo, che il signor duca ha fatto tessere con mei ordini a ciascuna stanza corrispondenti alle pitture delle facciate in alto."

en Vasari ed. Milanesi VII pag. 617 (in het leven van Stradanus): „Ma oggi la principale cura di costui (= Stradanus) si è fare cartoni per diversi panni d' arazzo, che fa fare pur con l' ordine del Vasari, il duca ed il principe, di diverse sorte, secondo le storie che hanno in alto di pittura le camere e stanze dipinte dal Vasari in palazzo, per ornamento delle quali si fanno, acciò corrisponda il parato d basso d' arazzi con le pitture di sopra."

het schilderwerk heen opgehangen worden. Zoo laat het zich verklaren, dat voor vele vertrekken, waarvan de wanden niet alleen met grotissen, maar met heele schilderijen versierd waren, gobelins geweven werden. Weer de oude luxe-geest van Italië, met iets parvenu-achtigs om de eene voorstelling over de andere te hangen en achter de dure weefsels geene kale wanden, maar schilderwerk, dat men toen puik vond, te kunnen toonen.

De arazzi behielden het aanzien, dat zij in de middeleeuwen genoten, al was zeker de prijs, welke aanzienlijk bleef, gedaald door de uitgebreide productie van de Vlaamsche gobelins-fabrieken, terwijl allengs ook in Italië weefstoelen van aanzienlijke grootte opgericht werden.

In de XV^de^ eeuw waren gobelins in Italië nog eene zeldzame weelde. Aardige illustratie geven plaatsen in de briefwisseling van groote heeren uit dien tijd, als zij elkaar arazzi ter leen vragen om hunne kasteelen en paleizen te versieren, vooral bij bruiloften [1]). De gewoonte om vlug de straten te te tooien bij „blijde incomsten", tornooien en kerkelijke feesten door mooie tapijten over de vensterbanken naar buiten te hangen — ook Vlaamsche zede eermaals, en nog in Italië, alleen dat het nu al te veel bazaar-artikelen zijn, welke men ongestoord toont — moet reeds vroeg in zwang gekomen zijn, daar wij oude palazzi in dezen feesttooi afgebeeld zien op vele fresco's en schilderijen.

Een aantal kostbare weefsels van kleiner afmeting werden voor de huizen van rijke heeren gemaakt tot meer dagelijksch gebruik, als beddespreien, portières, dekens voor ezels, pronklastdieren van een aanzienlijk man, als hij op reis ging [1]). Gobelins komen tevens voor onder de geschenken, welke vorsten met elkaar wisselden; toen de Medicis hunne eigen arazzeria hadden, in de XVIe eeuw, deelden zij met eene gulheid uit [2]),

1) Conti, op cit. pag. 49.

2) Telkens worden verzendingen van geschenken aan arazzi vermeld in de: Libri d'entrata e uscita della Guardaroba (Archivio di Stato).

De volgende plaats in het Diario di Lapini pag. 296, op het jaar 1589, is karakteristiek: „il nostro granduca, Ferdinando de' Medici mandò un bellissimo e ricco presente al Duca di Sassonia... due casse piene di bellissime drapperie e la maggior parte d'oro."

welke, ten minste voor den eersten groothertog, verwonderlijk genoemd moet worden.

De kunst van het gobelinweven was naar alle waarschijnlijkheid in Italië gebracht door Vlamingen [1]). Althans werd aan hen de inrichting van de eerste ateliers van beteekenis te Siena [2]) en Ferrara [3]) opgedragen, en vinden wij te Rome [4]) en Florence [5]) Vlaamsche tapijtwevers werkzaam. Toch konden deze inrichtingen niet geheel aan de aanvragen voldoen en werden zelfs cartons van Italiaansche meesters naar Vlaanderen ter uitvoering gezonden, als met het bekende voorbeeld van de tapijten van Rafaël het geval was. [6]).

Het sprak als van zelf dat Cosimo, toen hij in de eigen stad eene tapijtweverij wilde laten inrichten, deze taak aan Vlamingen toevertrouwde. Hij riep ze uit Ferrara bij zich [7]).

Van den beginne aan vinden wij in de zeer bezige tapijtwinkels, die de leverantie voor het hof hadden, Vlaamsche artiesten en werklieden: Jan Roost [8]) en zonen [9]) met Nikolaas

---

1) Zie A. Warburg, Flandrische kunst und Florentinische Frührenaissance (Jahrb. K. P. Kunstsamml. 1902 Heft III, IV.)

2) Milanesi, Documenti per la Storia dell' Arte Sanese, op de jaren: 1438; 1442; 1456.

3) Pietro Gentili, Sulla manifattura degli Arazzi, op het jaar 1464.

4) Müntz, la Tapisserie.

5) Een document over „Livinus Gilii de Burgis" (= Lieven Gillisz van Brugge?) van het jaar 1457 bij Conti. op. cit. pag. 95.

6) Swarte, Les tappisseries flamandes du Vatican et les cartons de Rafaël, Paris 1901. Andere Italiaansche cartons in de XVIe eeuw in Vlaanderen uitgevoerd geeft de catalogus van de R. Galleria degli Arazzi („la Crocetta") hier te Florence. Deze gobelins dragen de nummers 88 en 89.

7) Campori, Arazzeria Estense, pag. 44.

8) Giovanni Roost of Van der Roost, die zijnen naam tot Arrosto, wat gebraad beteekent, italianiseeerde en zich als embleem een stuk vleesch aan het spit koos.

Zie over hem: Vasari ed. Milanesi VI pag. 455; Conti. op. cit. passim, Wanters, les tapisseries Bruxelloises, pag. 168.

Aan de plaaten, welke Conti l. c. noemt, kan ik nog toevoegen: Archivio di Stato Guardaroba nos. 28 fol. 31*b*; 36*b*; 37*a* en 38*a*, waar verschillende tapijten uit zijne werkplaats, en Depositeria Generale No. 392, waar hij zelf op het jaar 1552 onder de Stipendiati van Cosimo vermeld wordt.

9) Vasari ed. Milanesi VI pag. 455 noemt Giovanni di Giovanni en Marco.

De eerste wordt op het jaar 1551 (Archivio di Stato Depositeria Generale No. 391) onder de Stipendiati van Cosimo opgegeven. De ander komt in de annalen der Arazzeria niet voor.

Karcher [1]) de oprichters [2]); als reizend handelaar in tapijten eenen Vlaming, die waarschijnlijk Van de Velde [3]) heette; later als werklieden: „Giovanni Stichele fiammingo [4])" en „Alberto d'Olbrech" [5]); als ontwerpers en teekenaars van cartons: Stradanus en „Federico di Lamberto Guster" of „Sustris" [6]).

Voor de Florentijnsche gobelinfabriek waren de tien jaren (1546—1555) dat het heele bedrijf in handen van Vlamingers (Roost en Karcher) was, de beste tijd. Het komt ons als eene laatste wapenschouwing van goed-artistieke krachten van Italië voor en eene uiterste inspanning om nog wat moois voort te brengen, eer Vasari in de kunst de vlugge, ook slordige uitvoering van fabrieks-schablonen zou verlangen. De ontwerpers droegen de wel-klinkende namen: Salviati, Bronzino en Bachiacca, en hoewel hun het eigenlijk wezen van het gobelin niet recht voor oogen stond, maakten zij zorgvuldig en toch met artistieken zwier de teekeningen en cartons, welke Roost en Karcher in weefsels van bizonder gedrongen schering en inslag, frissche kleuren en scherpgelijnde contours overbrachten.

Juist uit die goede periode zijn fraaie stalen bewaard gebleven [7]).

De cartons van Bronzino en Salviati, met onderwerpen uit het Nieuwe Testament zijn wel als schilderijen behandeld, maar toch is vermeden in die imitatie van schilderwerk te vervallen, waarin later de arazzieri hunne voornaamste verdiensten wilden geven.

De cartons van Bachiacca, vlot ontworpen, werden meer

---

1) Zie de gedrukte bronnen boven voor Roost opgegeven.

Op de jaren 1551 en 1552 (Archivio di Stato Depositeria Generale nos. 391 en 392) komt ook een „Luigi" Karcher, over wien verder niets bekend is, als „arazziere da Brusseles" onder de Stipendiati voor.

2) Zie de stichtings-akte bij Conti. op. cit. pag. 97.

3) Als Giovanni Vandovaldo vermeld op het jaar 1553 (Archivio di Stato Guardaroba No. 28 fol. 34a).

4) In 1549. Conti. op cit. pag. 15.

5) In 1577. Conti. op cit. pag. 55.

6) In 1577. Conti. op cit. pag. 52 en Vasari ed. Milanesi.

7) R. Galleria degli Arazzi te Florence. nos. 14 tot en met 23; 111 119 tot en met 123 van den catalogus.

als teekeningen met kleuren gehoogd, gehouden. Die „Jaargetijden” hebben eene luchtige feestelijkheid van verspreide groepen, welke zich bewegen voor eenen schetsmatigen achtergrond. Leuk komt in een van die Arazzi [1]) de Vlaming om den hoek. Er is daar een Hollandsch perspectiefje: een landschap van kale boomen om een groepje huisjes met trapgeveltjes onder de sneeuw, en eene ijsvlakte met figuurtjes, die in ouden stijl schaatsenrijden. Bachiacca heeft zich hier zeker door zijne trawanten uit het Noorden laten documenteeren omtrent eenen echten winter; die beiden zullen zeker niet zonder genoegen eene herinnering aan het vaderland geweven hebben in de hitte van eenen Italiaanschen zomer, te Florence [2]).

Vasari vond de heele inrichting gereed en geordend met een flink aantal weefstoelen, die veel werk in korten tijd konden afleveren, daar de werkkrachten niet ontbraken. Er waren bij Roost en Karcher leerlingen, weldra helpers geworden, gekomen die met een aan het Spaansch, dat toen den hoftoon aangaf in Florence, ontleend woord, de „creati” Fiorentini genoemd werden [3]). Onverwijld zou het bestellingen regenen, toen de hofartiest in dit nieuw gebied aan zijne nimmer vermoeide en altijd vruchtbare fantasie den vrijen loop kon laten.

---

1) R. Galleria degli Arazzi te Florence. no. 20 van den catalogus.

2) De gobelins, waaronder „December” voorkomt, werden in September afgeleverd en zijn dus waarschijnlijk in den zomer geweven. of Conti. op. cit. pag. 49.

3) In de Ragionamenti spreken „Principe” en „Giorgio” over de gobelins in het Palazzo Vecchio en dan komen die jongeren aldus in vermelding:

Vasari ed. Milanesi. VIII pag. 51: „......questi panni d’arazzo che avete fatti fare in queste stanze da questi giovani fiorentini, che hanno imparato cosi bene a lavorare e tessere e colorire queste lane avendo voi fatto l’invenzioni e disegni.”

Vasari ed. Milanesi. VIII pag. 52: „ ... non poteva far meglio, perchè questa di ricami d’ago, e di tessere cose d’ore con figure e fogliami non ha avuto nè ha pari, e solo a questa città mancava quest’ arte, e non si poteva secondo me, collocare in miglior luogo che in Fiorenza, sendo qui tanti pittori e disegnatori eccellenti, che fanno loro i cartoni per questo mestiero” en Vasari ed. Milanesi VIII pag. 67: „Ma passiamo oramai a guardare l’ opera de’ panni d’ arazzo tessuti da questi giovani, e fatte le invenzioni da me.”

Als steeds hield hij de eer van het werk aan zich. De zooeven-aangehaalde plaatsen geven bijvoorbeeld reeds het „fatte le invenzioni da me", dat als een refrein telkens terugkeert, waar ook Vasari spreekt van het werk „in palazzo". De uitvoering in verven of gekleurde wol en zijde en goud van zijne vindingen en composities, acht hij blijkbaar het minder handwerk, en met nadruk wil hij zijn auteursrecht op die fresco's, doeken en tapijten blijven verdedigen.

Zeker hield een man als Vasari, al was het alleen maar langs den weg zijner kunsthistorische studie en werkzaamheid als auteur, voeling met de Renaissance en stelde hij zich den omnis homo in beeldende kunsten tot ideaal. In zijnen tijd had men den rustiger arbeid van de late middeleeuwen reeds ver achter zich en hij zelf werd een sprekend voorbeeld van de nieuwe toepassing van het oude begrip. Werkelijk-modern is zijne methode, om in het groot, werk van zijne vinding door de zoogenaamde leerlingen te laten uitvoeren. Daarnevens riep hij andere kunstvakken ter hulpe, opdat de uitvoering van zijn plan des te vollediger zou zijn.

Voor bouwwerken behoefde hij geene andere, dan de gewone werkkrachten van metselaars en timmerlieden. Al het overige deed hij zelf: maakte bestekken, teekende plannen en opstanden, construeerde houten modellen en leidde de uitvoering. Als eenige autoriteiten erkende hij boven zich zijnen patroon en besteller: den groothertog, en zijnen meester Michel Angelo [1]). Zijne beste krachten heeft hij gegeven en zijn beste kunnen getoond op dit gebied der kunst, hoewel hij zelf deze zijne bezigheid minder achtte, dan al het andere. Van Vasari wordt ten slotte het schilderwerk nauwelijks meer aangezien, terwijl zijne bekoorlijke loggia aan een van de oude paleizen der Medicis, de Uffizj en de gang naar Pitti over den Ponte Vecchio, nog telkens naar zijnen naam doen vragen.

Even moet aangeteekend worden — omdat het zoo karakteristiek is voor dezen man — dat Vasari onbarmhartig den

1) Deze correspondentie van Vasari met Cosimo en M. Angelo kan men uit Vasari ed. Milanesi VIII en Gaye, Carteggio III samenstellen.

Monte Morello, die zooveel mooier in het vergezicht van Florence stond toen hij eenen dichten mantel van wouden had, kaal roofde van hout voor den bouw der Uffizj; dat hij overal en altijd voor de bustes en beelden van Cosimo plaats vond, en dat het heele werk, vooral voor de gang van Uffizj naar Pitti weer buitensporig vlug liep [1]).

De plastiek kwam minder in aanmerking, misschien omdat de hofmaarschalk der schoone kunsten nooit iets ondernomen had met den beitel, en zeker ook, daar hij met de eerste krachten in dat vak: Bandinelli en Cellini niet op goeden voet stond. Nieuwe beelden in marmer en brons kwamen slechts in bescheiden aantal in het paleis. Zij werden stadsversiering en deze aangelegenheid overlegde en regelde Cosimo, buiten Vasari om, onmiddellijk met de artiesten.

Maar voor de gobelins trad hij, Vasari, zelf op, geheel in eigen systeem en stijl, die wij reeds voor het werk in het Palazzo Vecchio hebben leeren kennen: met trawanten nevens zich om veel vlug te kunnen afdoen.

In de annalen der arazzeria [2]) en de inventarissen [3]) springt dadelijk Vasari als klant van beteekenis in de tapijtwinkels en vermeerderaar van roerend goed in 's hertogen paleis in het oog. De industrie had zich inmiddels uitgebreid en het procédé moet door lange praktijk en oefening der „creati" gewonnen hebben, zoodat de opmerkelijke stijging van productie der weefstoelen voor een deel daarin verklaring zou kunnen vinden. Het laat zich evenwel aanzien en uit de weinige werkstukken uit dien tijd, die bewaard zijn gebleven, bewijzen, dat onder den drang der voortdrijvende haast van Vasari, die zijn

---

1) Data geeft het *Diario di Lapini*.

2) Door Conti in zijne *Ricerche* ecc. getrokken uit de boeken der gobelinfabrieken in het staats-archief.

3) De inventaris van 1553 werd door Conti tot zijn boek *la prima Reggia di Cosimo* verwerkt. Eenen anderen gaf Müntz in zijne *Histoire de la Tapisserie en Italie* uit.

Een deel van het archief der Guardaroba, dat later aangehaald zal worden, heeft mij nog eenig nader uitsluitsel kunnen geven.

Palazzo klaar wilde krijgen om naar andere groote ondernemingen te snellen, deze vaardige voortbrenging ging ten koste van de artistieke en degelijke afwerking van de gobelins.

Tegelijk met den naam Vasari, verschijnt die van Stradanus in verband met arazzi en arazzeria, zooals beiden vereenigd voorkwamen voor het werk in tempera, fresco en olieverf in het Palazzo Vecchio. Daar stonden nevens en boven Stradanus een aantal helpers en leerlingen van den opperbevelhebber van tapijt- en schilderwinkels, hier is hij de eenige adjudant.

Niet moeilijk valt het de voorkeur van Vasari voor de eene persoon Stradanus te verklaren.

Deze helper bracht van huis de aanbeveling voor dit soort werk mede: Vlaming te zijn. Dan had hij eenen tijd van geheel onafhankelijke bezigheid in dienst van de hertogelijke tapijtweverij achter zich [1]. Verder kan hij reeds toen bewijzen gegeven hebben van eene groote nauwgezetheid en noeste vlijt, eigenschappen die over het algemeen bij de Vlaamsche helpers op prijs gesteld werden en in dit geval Vasari borg stonden, dat hij den rechten man gevonden had om eene overstelpende taak telkens op tijd en naar behooren af te leveren. Zelfs zou het zoover komen, dat de Meester de opdracht van tapijten te ontwerpen, van „inventie" tot carton, aan zijnen leerling-helper overliet!

Niet zoo licht zou Vasari in de Italiaansche schilderscompagnie, welke hem overigens meer aanstond, die passende eigenschappen gevonden hebben. Vooral de màssa van het werk, welke men vooruit kon begrooten, zou de Italianen afgeschrikt hebben. Zij wisten toch dat de Meester het besluit, met sanctie van den hertog, genomen had, om van het schilderwerk in het paleis nog eens dezelfde vlakte-maat, de plafonds uitgezonderd, in tapijten te laten uitvoeren. Voor elk van deze stukken moet een nauwkeurig carton geteekend en geschilderd worden, op aanzienlijke schaal, daar het de juiste grootte van

1) Zie boven, pagg. 24; 31.

het overeenkomstig gobelin moest hebben. Een vermoeiend, wellicht niet naar verhouding loonend, en een ondankbaar werk, met aan den eenen kant den ontwerper, die den eersten opzet of teekening aangegeven had en aan het carton zijne eischen kon stellen, aan den anderen de leiders en werklieden der tapijtwinkels, die van de hun voorgelegde patronen eene duidelijkheid, welke nergens twijfel toeliet, verlangd zullen hebben.

De werkzaamheid van Stradanus voor de tapijtwinkels omvat het lang tijdperk van 1557 (of 1559) tot en met 1573. Haast voor elk van de opvolgende jaren kunnen tapijten genoemd worden, die serieën vormden. Er zijn daar serieën onder van verscheidene volgnummers en tapijten van aanzienlijke grootte.

Eerst geef ik hier wat voor elk van die jaren en reeksen van werkstukken uit de gedrukte bronnen en uit de berichten welke ik in het Staats-archief vond, kan vereenigd worden. Daarna eenige opmerkingen over den aard van het uitgevoerde werk; waarmede ik echter kort moet gaan, daar de arazzi van Stradanus, die nu nog te vinden en te bezichtigen zijn, zich tot enkele weinige nummers beperken, hetgeen ook geldt voor prenten naar zijne arazzi gemaakt.

Thans dus in chronologische volgorde dit deel van het oeuvre.

1557. Dea Pomona e Dio Termine.

Borghini, die de arazzi van Stradanus in eene volgorde geeft, welke ongeveer de chronologische blijkt, begint de reeks met [1]: „l'istoria della Dea Pomona e del Dio Termine".

Bij Vasari is dit arazzo niet vermeldt.

In de annalen [2]), die anders het meest betrouwbaar uit-

---

1) Riposo pag. 470.

2) Bij Conti. op cit.

sluitsel geven komt op het jaar 1557 een andere naam dan Stradanus in verband met het gobelin der: „Storia di Saturno". Ook volgens Baldinucci zou die den wever kunnen aanduiden, zoodat de plaats voor Stradanus als teekenaar der cartons open bleef.

1559. Saturno.

Borghini vermeldt (l.c.), als van Stradanus een arazzo: „di Saturno". Ook volgens Baldinueci zou het carton daarvoor door Stradanus gemaakt zijn [1]).

Vasari zegt in het leven van Stradanus [2]): „per le stanze di Saturno... ha fatto vaghissimi cartoni per circa trenta pezzi d'arazzo"; geeft er eene kleine beschrijving van in de Ragionamenti [3]), waaruit blijkt dat ook de drie Parcen (zie beneden) in dit gobelin voorkwamen, maar laat daar zich zèlf als vervaardiger optreden. De P. zegt namelijk: „Ci resta solo a ragionare de' panni d'arazzo di che avete fatto i cartoni" [4]).

In de annalen wordt op het jaar 1559 een: „panno della storia di Saturno delle 3 Parche" genoemd.

Misschien in prent door P. J. Furnius.

1559. Salomo.

Borghini vermeldt (l.c.) een arazzo: „di Salomone".

Vasari bericht in het leven van Stradanus (l.c.): „ed il simile ha fatto per le cinque stanze di sotto dove abita il principe, dedicate a David, Salomone, Ciro ed altri.

In de annalen wordt op het jaar 1559 gezegd: „lo Stradano fa i cartoni della storia di Salomone;

1) Conti. op cit. pag. 50 noot.

2) Vasari ed. Milanesi VII pag. 617.

3) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 42, 43.

4) De Ragionamenti, over dit deel van het paleis in 1557 geschreven, laten ons verder in den steek.

op het jaar 1565 dat „Giovanni della Strada" crediteur is voor cartons van de: „Storia di Salomone in 3 panni".

Ik vind nog in den inventaris [1]) van 1571 vermeld: „Un paramento di Pan(n)i d'arazzo. Pan(n)i quattro della Storia di Salomone" en in de boeken van de tapijtwinkels [2]): „la storia di Salomone p(er) la p(rim)a camera di sul piano della Sala de' 200".

1560. la Vita dell' Uomo.

Borghini vermeldt (l. c.) de arazzi met: „la vita dell' uomo in nove pezzi."

Vasari (l. c.): „e similmente per diecipanni d'un salotto, nei quali è la vita dell' uomo".

In de annalen wordt op het jaar 1560 „Mo. Giovanni della Strada" als crediteur „voor de cartons van het: „Leven van den mensch" genoemd, die hij naar ordonnantie en teekening van Vasari uitvoerde.

Ik vond nog in een van de boeken [2]) der tapijtwinkels, van 1562, die cartons vermeld met de bijvoeging: „li quali cartoni sono p(er) un paramento della saletta del p(alaz)zo D(ucale) doue magnia linvernata S(ua) E(ccellenza) J(llustrissima)" [3]).

Misschien in prent door Galle [4]).

1561. David.

Borghini vermeldt (l.c.) het arazzo „di Davit".

Vasari (l.c.): „ed il simile ha fatto per le cinque stanze di sotto dove abita il principe dedicate a David, Salomone ed altri".

---

1) Archivio di Stato Guardaroba no. 79 pag. 127.

2) Archivio di Stato Quaderno di arazzerie dei creati fiorentini no. 38 pag. 25 en ook Guardaroba Filza 38 pag. 25.

3) Dit vertrek „waar S. E. J. in den winter eet" is waarschijnlijk de kamer met stookgelegenheid door Conti, Prima Reggia pag. 35 aangewezen.

4) Vermeld bij Borghini, Riposo pag. 474.

5) Archivio di Stato Guardaroba Filza 47 pag. 87.

In de annalen wordt op het jaar 1561 Stradanus (NB. Giovanni di Giovanni) genoemd als crediteur voor de cartons van de „geschiedenis van David", gemaakt „zooals Giorgio Vasari zeide en ordonneerde".

Ik vond in den boven aangehaalden inventaris (1571) opgegeven: „Pan(n)i otto della Storia di David" en in de boeken van de tapijtwinkels [1]) op hetzelfde jaar: „cartoni fattici e dipinti col(l)a storia di dauit co(n) figure... per un paramento d'arazzerie p(er) una camera del p(alazzo) D(ucale) di S.E.J." en [2]): „uno paramento di... Pan(n)i otto della storia di David".

1562. Op dit jaar vinden wij geen arazzi vermeld. Een brief van Vasari aan Vincenzo Borghini geeft verklaring. De tapijtwinkels konden niet werken, omdat cartons ontbraken. Borghini die, als beste vriend van Vasari, de hand had in al zijn werk, vooral door als kamergeleerde voor te lichten, moet de „storie", d.w.z. de teekeningen die hij van Vasari ter recensie ontvangen had, aan „Gianni mio", wat hier zeker Stradanus beduidt, geven, opdat die cartons kan maken. Op het volgend jaar blijkt dat het de ontwerpen voor Bijbelsche en Romeinsche geschiedenissen waren. De plaats luidt [3]): „vi mando l'inclusa, e questo con Gianni mio, che gli diate quelle storie, se non tutte, dua o più perchè questi maëstri degli arazzi non possono lavorare".

1563. Re Assuero.

Bij Borghini (l.c.) en Vasari (l.c.) als: „Storia della Reina Ester".

In de annalen op het jaar 1563 als: „Cartoni della Storia del Re Assuero" vermeld.

1) Archivio di Stato Quaderno di arazzerie dei creati Fiorentini No. 38 pag. 34.

2) Archivio di Stato Guardaroba Filza 38 pag. 34.

3) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 355.

1563. Storia Romana.

Bij Borghini (l.c.) en Vasari (l.c.) worden arazzi: „delle Sabine" genoemd; waarschijnlijk zijn deze dezelfde als in de annalen op het jaar 1563: „paramento di 6 panni della storia Romana dove si interviene la vergine vestale", met Stradanus als teekenaar van de cartons.

1564. Ulisse.

Bij Borghini (l.c.) als arazzo: „di Ulisse"; bij Vasari (l.c.) als: „di Penelope".

In de annalen op het jaar 1564 genoemd, als: „Storia d'Ulisse", met Stradanus als teekenaar van de cartons [1]).

Over deze Arazzi moet het zijn, dat Vasari den 23sten November van dit jaar aan Cosimo schrijft [2]): „Iermattina viddi 6 pezzi di panni d'arazzi, 3 della via de' Servi et 3 della via del Cocomero tanti belli et coloriti si bene et condotti in maniera ch'io stupi'. N'ho voluto dar ragguaglio a V. E. I., che so che ella ha piacere che le cose che ella fa fare acquistino sempre in verso la perfezione".

1565. Ercole.

Bij Borghini niet, bij Vasari (l.c.) als arazzo: „di Ercole" vermeld.

In de annalen op het jaar 1565 als eene: „storia di

---

1) Deze laatste drie stellen gobelins vormden, naar ik veronderstel, met de „Cartoni Storiati di Storie Fiorentine", welke in het volgend jaar door den anderen Vlaming Federigho di Lamberto Guster (= Sustris?; zie over deze tapijten de annalen op dat jaar, en Nagler Künstlerlexicon i. v. Sustris) de uitrusting van arazzi voor de vertrekken van Eleonora van Toledo. De onderwerpen stemmen overeen met de plafonds der vier vertrekken (zie boven pag. 33). Bovendien is het stel van Federigho di Lamberto opgegeven als bestemd voor een „paramento d'arazzerie per la camera accanto alla Cappella principale del Palazzo Duc(ale)", welke juist de kamer met de „Florentijnsche geschiedenis" van „la bella Gualdrada" is.

2) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 386.

Ercole", uitgevoerd naar cartons van Stradanus, genoemd.

1566. Re Ciro.

Bij Borghini (l.c.) en Vasari (l.c.) als arazzo: „di Re Ciro".

In de annalen op het jaar 1566 als twee cartons van „Strada" voor de: „Storia del Re Ciro" vermeld.

In de boeken der tapijtwinkels [1]) vond ik ze genoemd als: „cartoni storiati della storia del re ciro p(er) fare dua paramenti d'arazzerie".

Van al de tot nog toe genoemde arazzi is waarschijnlijk Vasari de ontwerper geweest. Voor verschillende afzonderlijk werd het vermeld in de annalen der arazzi, alle worden zij samengevat in een passus uit het leven van Stradanus, welke Vasari als het ware onder het hoofd plaatst [2]): „Cartoni per diversi panni d'arazzo che fa fare pur con l'ordine di Vasari il duca ed il principe".

Voor het tweede deel der periode van Stradanus' werkzaamheid voor de tapijtwinkels, nà 1568 [3]), kan Vasari geen dienst meer doen als bron. De annalen zouden al doen vermoeden dat Vasari niet meer teekeningen leverde voor cartons, daar wij nergens zijnen naam en overal dien van Stradanus vermeld vinden. Bovendien weten wij van elders [4]), dat Vasari in dien tijd dikwijls op reis en vooral herhaaldelijk te Rome was. Voor de laatste producten van deze bezigheid van Stradanus zijn wij zeker, dat hij alleen voor de tapijtwinkels opkwam, daar het inmiddels met den Meester tot eene breuk gekomen was.

Tusschen beide ligt het belangrijk werk van de gobelins met „Jachten", waarvan niemand minder dan de groothertog als de ontwerper wordt genoemd, (door Vasari en Stradanus;

1) Archivio di Stato Guardaroba. Filza 47 pag. 107.

2) Vasari ed. Milanesi. VII pag. 617.

3) Jaar van tweede uitgave van Vasari, welke de „Accademici" en leven van Stradanus bevat.

4) Zie de brieven van Vasari bij Vasari ed. Milanesi VIII.

zie beneden). Eene vriendelijkheid aan het adres van den Nimrod, die wel de noodige aanwijzingen zal gegeven hebben voor de serie van tapijten, bestemd voor zijn jachtslot: Poggio a Cajano.

1567, 1568. Caccia de'daini, delle chamozze ecc.

Borghini zegt (l.c.): „fece poi pel Poggio villa del nostro Granduca cartoni per più paramenti" en noemt dan verscheidene van de soorten van jachten op, die in de gobelins voorkomen.

Vasari (l.c.): „e per venti stanze del palazzo di Poggio a Cajano, che se ne fanno i panni giornalmente [1]), ha fatto con l'invenzione del duca nei cartoni le caccie che si fanno di tutti gli animali".

Van Mander noemt ze Schilderboeck, fol. 184a als: „veelderley jachten". In de annalen worden de verschillende jachten op de jaren 1567 en 1568 vermeld.

Stradanus geeft zelf bericht op het titelblad van de reeks van 24 jachten, in 1578 door Galle uitgegeven [2]).

Voor verscheidene van deze gobelins zijn de eerste ontwerpen bewaard gebleven [3]).

---

1) N.B. 1567 of 1568.

2) Cosmus Med. Magn. Etruriae Dux cum nobilissimis artificum omne genus operibus urbem et aulam suam magnificentissime exornasset: regias enim aedes ad Caianam suis et propiis ornamentis decorare instituit me igitur adhibuit pictorem ut exemplaria effingerem nobilissimorum auleorum, quibus parietes illarum aedium uestirentur in quibus omne genus uenationis, aucupij piscatusque contineretur. Quod quidem opus quanta potui diligentia et ingenij ui confeci. quod cum in pictura illa textili satis probari cognouissem, enixus sum etiam eadem illa cum omni suo ornato minoribus lineamentis includere, et in aeneas tabulas effingi curare.........

3) Teekeningen. Uffizj Nos. 2342; 2343; 2344; 2345; 2346; 2347.

Bijna alle deze zijn geteekend: „inuentor della Strada" met het overeenstemmende jaartal 1567. Uitgevoerd met de pen en hier en daar met bistre. Zij zijn à contre partie van de bovengenoemde serie van prenten, echter veel minder uitvoerig behandeld, zoodat wij hier waarschijnlijk de eerste ontwerpen voor de cartons hebben (het netwerk van lijnen ontbreekt evenwel) en eene andere reeks den graveurs te Antwerpen gediend heeft. Toevalligerwijs is het oeuvre van Stradanus op dit stuk zoo verspreid dat zelfs niet voor èène van deze jachten de teekening, het gobelin en de prent met elkaar vergeleken konden worden.

Gegraveerd als serie in: 1570; 1574; 1576 en 1578 [1]).

Deze arazzi werden in 1581 op de plaats hunner bestemming, Poggio, gezien door Montaigne [2]) later zijn ze in verstrooiing geraakt. Eenige kwamen te Pisa, anderen in het depôt der Uffizj [3]), een enkel in het Palazzo della Crocetta [4]).

1569. Guerra di Siena.

Borghini vermeldt (l.c.): „quella della guerra di Siena in nove pezzi".

In de annalen op het jaar 1569 genoemd met Stradanus als crediteur voor cartons.

Ik vond nog in de boeken der tapijtwinkels opgegeven [5]): „cartoni storiati della guerra di Siena".

Deze gobelins zullen gediend hebben voor de Sala Grande, met de overeenkomstige fresco's.

Misschien gegraveerd door Goltzius en Galle [6]).

1570. Storia del Magnifico Lorenzo.

Borghini vermeldt (l.c.): „quella de' fatti del magnifico Lorenzo Medici".

1) Zie nader in het VIde hoofdstuk.

2) Montaigne ed. d'Ancona pag 390: „Il y a à Poggio de la tapisserie representant toute sorte de chasses; je remercai entr' autres une, pante de la chasse des autruches, qu' ils font suivre à gens de cheval et enferrer à-tout des javelots."

3) Inventario degli arazzi della R. Galleria degli Uffizj (manuscript) Nos. 29, 42, 54.

4) Ongenummerd en niet vermeld in den Catalogus van de R. Galleria degli Arazzi door Rigoni. De bij Van Mander ed. Hijmans pag. 114 noot genoemde gobelins zijn niet van Stradanus, maar eene hoogst merkwaardige reeks van oudere Vlaamsche jachten.

Het gobelin van Stradanus is geteekend: (F) — (lelie) — F. dan T en B, en S en Q in elkaar geschreven. Dus: Factum Florentiae, met Benedetto Squilli als arazziere, die ook als zoodanig voor dit gobelin in de annalen opgegeven wordt.

5) Archivio di Stato Guardaroba Filza 47 pag. 172.

6) Als serie met den titel: „Mediceae familiae rerum feliciter gestarum victoriae et triumphi" in 1583 door Galle uitgegeven. Nagler (Künstlerlexicon i. v. Stradanus) geeft 22 bladen op.

In de annalen op het jaar 1570 genoemd met Stradanus als crediteur voor cartons.

Ik vond nog in de boeken der tapijtwinkels opgegeven [1]: „cartoni storiati delle cose del mag(nifi)co L(oren)zo co(n) lor fregj p(er) un paramento di sette panni."

Van deze gobelins, waarschijnlijk bestemd voor de kamers naar Lorenzo Magnifico genoemd in het appartement van Cosimo, bevinden zich eenige te Pisa, andere in het depôt der Uffizj [2].

1573. Papa Clemente.

Borghini vermeldt (l.c.): „quella di papa Clemente".

Bij Vasari deze plaats uit eenen brief van 1 Maart 1572 uit Rome aan Vincenzo Borghini [3]: „circa a' panni d'arazzo per la Sala di papa Clemente non ho che dire, se non che vi sarà 5 pezzi di panni e 4 molto piccioli e delle storie di Clemente s'ebbe scarsità a far quelle della volta; però in paesi si ridusse la cosa dello assedio tutta; se vogliono mutar suggetto, il Principe lo può dire o la S.V., che a me, che ho il capo ne' Turchi non ho sogetto, e si contentino che mi sarà caro".

In de annalen op het jaar 1573 opgegeven, zonder den naam van Stradanus. De gobelins waren, als boven blijkt, bestemd voor de Sala di Clemente in het appartement van Cosimo.

Borghini en Vasari geven bovendien voor Stradanus eenige cartons voor gobelins op, welke wij echter noch in de annalen, noch in de boeken der tapijtwinkels terugvinden. Het zijn bij

---

1) Archivio di Stato. Guardaroba Filza 47 pag. 186.

2) Inventario degli Arazzi della R. Galleria degli Uffizj (manuscript) nos. 639.

3) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 468.

Borghini: „quella del Signor Giovanni" en „quella di Cosimo Vecchio"; bij Vasari; gobelins voor de kamers: „di Cerere [1])", „di Giove [2])"; en „di Opi [3])" (ongeveer dertig stuks).

Uit de gegevens die ons nu ten dienste staan, laat zich beter de omvang dan de hoedanigheid van dit werk van Stradanus schatten.

Het is eene reusachtige oppervlakte aan teeken- en schilderwerk, welke hij in die jaren voor de tapijtwinkels heeft gereed gemaakt. Neemt men in de bovenstaande opsomming de cijfers, die aangegeven zijn, en voor de overige hoofden vier gobelins op elke kamer, zoo komt men tot de som van 132 cartons. Waar het kleinere gobelins geldt, is het afzonderlijk aangegeven; de andere die hier in aanmerking komen, moeten alle ongeveer van eène grootte geweest zijn, in overeenstemming met de reeks van gelijkvormige kamers, welke Vasari in het Palazzo Vecchio aangelegd had. Bij een gemiddelde van 3 × 2 Meter, komt men tot een 800 M^2. beteekend en beschilderd papier! En het zijn geen schetsbladen met losse krabbels, eenen enkelen toets en veel ongebruikt-gebleven papier, maar zorgvuldig behandelde patronen, waar het gobelin onmiddellijk op moest groeien onder de vaardige vingeren der „creati Fiorentini".

De cartons zijn waarschijnlijk reeds bij de bewerking in de gobelin-ateliers voor goed te gronde gegaan, zoodat wij voor de beoordeeling van Stradanus' werk alleen de teekeningen en de gobelins zelve zouden hebben, en dan nog de reproducties in prenten.

De teekeningen beperken zich tot de weinige bovengenoemde. De gobelins zijn verspreid geraakt, voor een klein deel misschien als geschenken uitgedeeld, of in de depôts der musea terecht gekomen.

Om dit werk van Stradanus te leeren kennen blijft ons dus

1) Ook in de Ragionamenti; zie Vasari ed. Milanesi VIII pag. 52; 53; 54.
2) „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ 67.
3) „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ 52; 53; 54.

slechts het prentwerk en het èène gobelin in de R. Galleria degli Arazzi te Florence. Door eene bizondere vriendelijkheid van de directie der Uffizj kon ik echter nog eenige van de arazzi in depôt te zien krijgen, die niet zonder moeite uitgezocht, getransporteerd en uitgespreid werden. Het waren gobelins uit de Lorenzo dei Medici-serie, waarbij zich de arazzi te Pisa aansluiten.

De reeks toont op treurige wijze het verval der tapijtkunst te Florence. De compositie der voorstellingen; Lorenzo te midden van de Platonische Akademie, Lorenzo die het model van Poggio a Cajano bezichtigt, intocht van Lorenzo te Florence, is zeer zwak. De figuren dikwijls misteekend en de landschappen in den achtergrond kinderachtig geschetst. Stradanus, die toch voor teekenen en „coloreeren" zijne school doorloopen had, moet met onvergeeflijke achteloosheid dit werk behandeld en zoo de verwachting, welke een Italiaansch ondernemer aan Vlaamschen helper stelde, teleurgesteld hebben. Alleen daar, waar onmiddellijk uit de lijst eenige groote figuren naar voren springen, kan men eenen zekeren Vlaamschen trek in de realistische uitbeelding der koppen en handen niet miskennen. De nalatigheid in het overig tafereel valt echter juist daardoor te meer op!

Zijne eigene tapijten: de „Jachten", die hij in overleg met den groothertog zelf ontwierp als een passend stel versieringen voor een ander paleis dan het eeuwige Palazzo Vecchio, zijn beter naar het èène staal en de prenten te oordeelen. De kleuren in de Lorenzo-reeks vaal, zijn hier sterker en frisscher, de handeling levendig en de compositie, vooral in het „Vertrek naar de Jacht", inderdaad verdienstelijk te noemen. De omlijstingen, in haar geheel bombastisch als een harlekijns-mantel van een tooneel, geven in onderdeelen echte Stradanus-mannetjes, Vlaamsche figuren in Italiaansch costuum. In de tapijten is evenals het costuum, ook het landschap door en door Italiaansch; zonder de minste herinnering aan het oude vaderland. De paarden zijn van het opvallend zestiende-eeuwsche type, met de kleine koppen en zonderlinge snoeten, zooals men ze evengoed bij Salviati en Vasari, als bij Adriaen van de Venne aantreft.

Met zorgvuldige bewerking van al de onderdeelen, die als technische fijnheden van het vermaak den stoet van vele jachtpartijen te Poggio moesten interesseeren, heeft Stradanus zijnen Vlaamschen smaak ruim speling kunnen laten. Zijne belangstelling voor het wezen van standen en gang van dieren — verschillende teekeningen [1]) van zijne hand en het „Equile" getuigen van zijne ernstige studie naar de werkelijkheid — komt hieruit.

De verschillende tafereelen vormen in prent eene aangename reeks; vooral die zijn goed, waarin de ontwerper zich aan de dingen van zijne naaste omgeving kon houden. De herhaalde uitgave bewijst dat ze ook den bijval van het jagersgild, dat in het opschrift wordt aangesproken, vonden. Indirect heeft Stradanus aan dit tapijtwerk: de Jachten, veel van zijne bekendheid tot op onzen tijd te danken.

Het komt mij dan ook een al te harde en ongegronde uitspraak voor: dat de ondergang der tapijtkunst te Florence op naam van dezen uitlander gesteld zou moeten worden [1]) Dit berust ten eerste op eene al te oppervlakkige beschouwing van de jachten-reeksen; dàn op eene verwarring van de twee soorten werk, welke Vasari en Stradanus tot ontwerpers hebben.

Ik hoop in de bovenstaande uiteenzetting van het oeuvre, eene noodzakelijkerwijze droge opsomming, voldoende de eene van de andere gescheiden en van den tooi van het jachtslot de verdiensten in het licht gesteld te hebben, om tot eene andere gevolgtrekking te komen.

En wel deze: dat ook hier de invloed van Vasari, zijnen tijd en omgeving noodlottig is geweest voor den Vlaming, die in de vaart van den overhaasten Meester meegesleurd werd. Dat hij, Stradanus, met zijne „Jachten" genoeg bewijs leverde van een beter willen en kunnen, zoodra hij op zich zelf stond voor de toepassing van een echt-nationaal kunstvak.

Wederom waren het de knapheid, handigheid, vlugheid van

---

1) Uffizj. Disegni in Volumi op naam Stradanus.
Disegni esposti: in 3de gang der Uffizj.

2) Verzameling Six, Müntz. Hist. de la Tapisserie pag. 213.

de Italiaansche broeders in St. Lucas, die den braven Vlaming naar het hoofd stegen. Hij komt in de symbolische, allegorische en historische wereld als een verdoold schaap en eerst tot rust en op zijn gemak, als hij den vasten bodem der alledaagsche werkelijkheid weer onder de voeten heeft. Dat was nu eenmaal zijn genre. Het had zoo goed in arazzi te pas gebracht kunnen worden en zou ten minste als documenten van eenen merkwaardigen tijd ons dierbaar zijn, wanneer hij de hofhouding, geletterden, geleerden en beroepen van zijne dagen te Florence als onderwerpen gekozen kon hebben. Die zouden, al ware het alleen maar in prenten, ons eenen anderen Stradanus hebben laten zien in betrekking tot de tapijtwinkels te Florence, dan dit hoofdstuk hem moest toonen... in meer dan eenen zin bezeten van Vasari!

IV.

In steden der Renaissance werd zoo nu en dan van schildersgilden de voor- en de achterban opgeroepen om eene heele stad te herscheppen tot eene via triumfalis met eene bevolking van eene symbolische figuren, die de Latijnsche groetenissen en wijze spreuken der voetstukken zouden willen roepen, met oneigenlijke perspectieven in de dwarsstraten, eenen bodem vol bloemen en eenen hemel van festoenen.

De schilders, die ook toen dikwijls te lang naar hunnen zin in het gareel van helpers in eenen schilderswinkel liepen of in arren moede op bestellingen wachtten, vonden dan eene buitengewone gelegenheid om met hard werken in korten tijd flink geld te verdienen. Ze verschijnen allen op het appèl: de grootmeesters ontwerpen de fantasie-stad, de meesters nemen heele wijken voor hunne rekening en de gansche bent, tot den laatsten kladschilder en leerjongen, hanteert penseelen en verfkwast.

De buitenlanders, voor studie in Italië, deden gaarne mede om hunne kas te stijven of eens hunne krachten te beproeven in eenen wedstrijd van handig en snel schilderen [2]). Vooral als het Vlamingen waren, die dergelijke feest-architectuur van beschilderd doek en hout, als een oud motief in het leven van het eigen land kenden [2]). Het hoeft dan ook niet te verwonderen, dat wij reeds in 1536 onzen Maarten van Heemskerk

---

1) Als bijdrage tot eene methode van onderzoek naar het verblijf van Nederlandsche schilders in Italië, zij hier terloops opgemerkt dat juist in de archivaliën, welke in de rekeningen van meer dan eenen landstorm der schildermacht bewaard liggen met groote waarschijnlijkheid „maestri fiaminghi" te vinden zijn. Systematische nasporingen in de rekeningen van dergelijke blijde inkomsten te Parma, Milaan, Bologne en Rome in de XVIde eeuw zouden, naar te vermoeden is, gegevens over Nederlandsche schilders in Italië opleveren.

2) Alleen voor Antwerpen zijn uit de Liggeren aan te halen de stadsversieringen voor blijde inkomsten op de jaren 1486, 1494 en 1520 (onderscheidenlijk op pag. 39, 49, 96 van deel I.)

bij dergelijken arbeid te Rome aantreffen [1]). Als later voorbeeld is Spranger te noemen, die medewerkt aan eerepoorten, te Parma, en in ander buitenland: te Weenen [2]).

Stradanus, die niet zoo als outsider tot het inheemsch schildersgild stond, maar in de naaste omgeving van het middelpunt Vasari leefde en van den beginne, als aangetoond zal worden, tot het voornaam college der Accademia del Disegno behoorde, kwam dadelijk in aanmerking, wanneer zulk tijdelijk werk van décor-schilderen geleverd moest worden. Zijn heele loopbaan in dienst voor den parade-tooi van het Palazzo Vecchio had hem voorbereid, en de lof door al de gelijktijdige levensbeschrijvers: Vasari, Rafaël Borghini, Vincenzo Borghini en Mellini aan zijne opvallende vaardigheid gegeven, was toen zeker reeds eene degelijke reputatie bij het schildersgild, dat hem wel moest uitnoodigen.

Telkens wanneer het corps der schilders van Florence eendrachtig samenwerkte aan décor-arbeid vinden wij den Vlaming onder hen, en in de eerste rijen. Bij drie gelegenheden — de uitvaart van Michel Angelo, een huwelijk in den huize Medicis en eenen intocht — dat Florence in beweging gezet werd in de rustiger tweede helft der eeuw, neemt Stradanus de plaats in, die hem toekomt, meer als gevestigd Florentijn, dan als buitenlander, die mee mag doen. Zijne werkstukken gingen natuurlijk verloren. Ter vergoeding hebben wij zooveel te meer gedrukte en geschreven berichten, die den Vlaming in het plechtig-

---

1) Vasari ed. Milanesi VI pag. 573: „......le storie dell arco di San Marco ......parte fatte da Francesco Salviati e parte da un Martino ed altri giovani tedeschi che pur allora erano venuti a Roma per imparare”. Verder geeft Vasari aan Martino allen lof en verhaalt van den Dietschen dronk, die deze „tedeschi” aan dien arbeid hield.

Dat tedeschi en fiaminghi door Vasari niet voldoende gescheiden worden, hebben wij reeds boven gezien. Het is zeer wel mogelijk, dat de combinatie door Michiels, **Hist. peint. flamande** III pag. 213 en in de noten op Vasari gemaakt juist is. Te meer daar wij geenen anderen Duitschen of Vlaamschen Martino, met meer dan gewoon talent begaafd, om dien tijd te Rome kunnen aanwijzen. De nationale trek, later karakteristiek voor de bent te Rome, kon mede een argument zijn!

2) Van Mander, Schilderboeck fol. 186*b*; 188*a*.

bedroefd of feestelijk Florence werkzaam toonen en vooral zijne positie tusschen de andere schilders duidelijk maken.

Michel Angelo moest ook nog tot de Accademia del Disegno van Florence behooren, als eerepresident nevens Cosimo, die niet minder dan: „Principe, Padre e Signore e primo Accademico e protettore di questi arti" genoemd werd. Vasari kondigt hem de benoeming niet zonder ophef aan [1]), en M. A., die altijd den hofschilder uit Arezzo wel had mogen lijden en Florence liefhad, waar van zijn beste werk stond in de zelfde Sacristij van San Lorenzo, welke de Academie voor hare eerste bijeenkomsten kreeg, liet zich de eer aanleunen. Vasari noemt het een geluk, dat M. A. niet stierf voor en aleer de Academie opgericht was [2]), omdat hij dan nooit zoo'n prachtige en vereerende uitvaart gehad zou hebben [3]).

Werkelijk heeft de Academie, die van verstorven glorie moest leven, het lijk van den grooten Meester weten in te palmen, om in een deftig onder-onsje haar heden en toekomst op een roemruchtig verleden te grondvesten.

Van den avond van 18 Februari 1564 aan, dat Gherardo Fedelissimi, medicijnmeester, aan Cosimo schrijft, dat de „goddelijke Buonarroti" (ondanks de lange lijst van recepten, die hij zijn laatste drie levensdagen te slikken kreeg) [4]) verscheiden was, begon een druk geschrijf tusschen Florence en Rome over en weer, van Vasari en Cosimo hier, en Daniël van Volterra, ouden getrouwe, den neef Lionardo Buonarroti en Averardo Serristori, den Florentijnschen gezant, daar [5]). De inventaris van de nalatenschap wordt opgemaakt, nadat de gezant beslag heeft laten leggen op den boedel. Een adspirant-op-

1) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 367.

2) Vasari ed. Milanesi VII pag. 314.

3) Gaye, Carteggio III pag. 126.

4) Gotti, Michelangelo II pag. 158.

5) De correspondentie is samen te stellen uit: Gotti. op. cit; Gaye. op. cit III; Daëlli, Carte Michelangiolesche; Vasari ed. Milanesi VIII; de Legazioni de Averardo Serristori con note politiche e storiche di G. Canistrini, benevens het slot van het leven van M. A. bij Vasari, waar de briefwisseling op dit stuk tusschen Academie en Cosimo opgenomen is.

volger voor de „fabriek" van St. Pieter intrigeert er tusschen door. Cosimo handelt al deze zaken koeltjes af, en ten spijt van Rome, laat hij zich het lijk van den Meester, dien hij sedert jaren vruchteloos voor zijne residentiestad aangezocht had, in een baal vrachtgoed zenden naar Florence [1]). De schilder-compagnie [2]), in vol getal vereenigd, draagt het stoffelijk overschot onder grooten toeloop van publiek naar Santa Croce. Daar wordt in de sacristij de kist geopend, op wensch van Borghini en anderen, die zoo voor het eerst en het laatst den Meester, toch in Florence, te zien krijgen. Den volgenden morgen hingen, naar Florentijnsche zede, rissen gedichten aan de doodkist, Latijnsche en Italiaansche, vol droefenis en lof [3]).

De Academie koos uit haar midden een comité, waarin onder anderen ook Cellini zitting had, en er begon een nieuw geschrijf aan Cosimo, die overigens rustig te Pisa bleef. Uit de verte bestuurde hij de deftig-geworden schilderbent en antwoordde droog en zakelijk op haren al te academischen briefstijl, wees zijnen officieelen geschiedschrijver Varchi als redenaar der gelegenheid aan, en liet voor de rest Vasari en de zijnen beschikken hoe zij uitvaart, katafalk en alles willen voorbereiden en gereed krijgen. De groothertog behield zich alleen voor, dat alles wat het monument van M. A. in Santa Croce zou betreffen, aan zijne goedkeuring onderworpen moest worden.

Zij gingen in het comité van de goede grondgedachte uit, de plechtigheid met eigen krachten en zonder veel kosten, als eener compagnie van lang-niet-rijke menschen betaamde, tot stand te brengen. Aandoenlijk was ook het denkbeeld, vooral door de jòngeren den Meester, die oud van dagen geworden was, te laten eeren, daartoe hun jeugdig vuur van bewondering en hunne vlijt aan te wenden. Daar Vasari weer ziel van de onderneming was, zien wij vooral de schilders-leerlingen-helpers die zijne kliek vormden, als de jongelingschap en hoop der schilderkunst verschijnen. Hij ontwierp het geheel van het rouwbetoon-met-schil-

---

1) o. m. Diario di Lapini pag. 139.

2) Eene uitvoerige beschrijving in de boeken der Academie. Archivio di Stato Accademia del Disegno no. 24.

3) Geciteerd bij Vasari ed. Milanesi in Leven van M. A.

derkunst in San Lorenzo en de jongeren uit zijne omgeving voerden het werk uit. Als te verwachten was, vinden wij onder hen ook Stradanus, met Piero della Zucca, en Baldini, het drietal uit Palazzo Vecchio.

Stradanus, reeds „maëstro", behoorde tot de Academie sedert hare oprichting [1]) en kwam dus in dubbele kwaliteit in aanmerking. Op zijnen landgenoot, Sustris, ook werkzaam bij deze gelegenheid, maar als jongere, had hij daar een heel stuk voor. Dèze zou eerst na afloop der plechtigheid tot lid der Academie verkozen worden en er nooit eene bizondere plaats innemen. Hij, Stradanus, kreeg een van de groote werkstukken uit te voeren, die de zijbeuken moesten afsluiten. Het stelde voor: Michelangelo te Venetië door de overheid ontvangen.

Het heele versierings-apparaat [2]) van San Lorenzo was een hymne in den toon van Vasari op de groote daden-in-kunst van den Meester, dien men uitluiden wilde.

In het kruispunt van lang- en dwarsschip rees de katafalk [3]), 28 ellen hoog en 9 breed, met de Faam in top. Beneden figureerden Arno en Tiber, de gebruikelijke vloedgoden, een motief, dat de Renaissance aan de oudheid ontleend had en telkens aanwendde. Arno reikte Tiber bloemen en vruchten uit eenen hoorn des overvloeds, de vriendelijkheden van Florence tegenover Rome beduidend. Twee jonge beeldhouwers hadden deze figuren en bijbehoorende symbolen: den leeuw: Marzocco en de Wolvin met Romulus en Remus gemaakt. Langs de katafalk rezen aan vier zijden biografische schilderwerken. Om de eerste verdieping: Michel Angelo als kind bij Lorenzo Mag-

---

1) In de boeken van het schildersgild (eer het in 1563 tot Academie hervormd werd) bewaard in het Staatsarchief te Florence, komt de naam Stradanus niet voor. Wel treffen wij in de Academie, dadelijk in 1563 op den 18den October (Archivio di Stato Accademia del Disegno No. 24 p. fol. 2): „M(aëstr)o Giovannj da lastrada fiamingo" aan onder de consuls, die voor zes maanden gekozen werden. Denzelfden post bekleedde hij in 1569 (l.c. fol. 24) en in 1571 (l.c. fol. 32.)

2) Vrij naar de te noemen Esequie ecc.

3) Volgens eene noot van Gaye (III pag. 139) bevond zich eene schets van deze katafalk in bezit van den heer Roscoe te Liverpool (Passavant, Voyage. pag. 179).

nifico ontvangen; Michel Angelo ontvangen bij paus Clemens (geschilderd door Sustris), en het derde schilderij: M. A. als vestingbouwer ten tijde van het beleg van Florence. In de vierde open ruimte een Latijnsch opschrift: met een beetje stroop voor Cosimo, de dankbaarheid aan den „grootsten schilder, beeldhouwer en bouwmeester van alle tijden". Op vooruitspringende voetstukken aan de hoeken beelden van Vincenzo Danti: een Genius, die de Domheid, de Christelijke Vroomheid, die de Ondeugd, Minerva die den Nijd, jalousie de métier van artiesten, en de Vlijt, die de Luiheid met voeten treedt. Alles in stuc, dat marmer leek.

Een tweede figurenkrans om de terugspringende volgende verdieping: Schilder-, Bouw- en Beeldhouwkunst en Poëzy. Daarachter, in aansluiting aan deze symbolische figuren de kunstenaarsloopbaan van M. A., verbeeld in vier schilderstukken: M. A. die zijne Koepel in model heeft, zijn Laatste Oordeel schildert, aan het beeldhouwen en aan het dichten is.

Naar de geleerde auteur opmerkt, leek de katafalk voor het tot nog toe beschreven deel: „het Mausoleum van Augustus, of nog eer, omdat zij vierkant was, het Septizonium van Severus, niet dat bij het Kapitool hetgeen gewoonlijk en bij vergissing zoo genoemd wordt, maar op het echte bij de Thermen van Antonius, dat men in prent ziet". Het moest toch alles klassiek zijn; zelfs a posteriori worden de overeenkomstigheden aangewezen!

Nog eene pyramide en een bal, die, naar men zich voorstellen moest, de assche van den grooten man bevatte, en de Faam, welke met drie trompetten „lof en roem van zoo uitnemenden kunstenaar deed schallen".

De methodische opstelling in de kerk van Brunellesco, in geest en smaak van eenen tijd, die in het constructieve geenen twijfel kende, was niet toereikend. Na de bezielde jongeren, die aan dat gevaarte hunne gildestukken leverden, wachtten de medewerkers van Vasari en de leerlingen van Bronzino. Elk kreeg zijn deel. Jacopo Zucca, Battista Naldini, Alessandro Allori, Stradanus en anderen schilderden groote doeken, die rondom het middenschip gehangen of de kapellen

afsluitend, altijd meer mythologie en feiten uit het leven van M. A. konden brengen. De Meester zelf, Vasari, misschien al te bedroefd om veel te werken, of te bescheiden, had zich alleen kleinigheden voorbehouden: emblemen en hier en daar een geraamte, den Dood met attributen. Nauwelijks werd in den ijver om de kerk der Medicis en van Brunellesco die hoes van modernen stijl met producten der schilderjeugd te geven, de kansel van Donatello vrij gelaten, waar Varchi kwam te staan. De Hertog bezag de voorbereidselen en liet zich vriendelijk uit, onderhield zich met de kunstjongeren (wellicht ook met Stradanus dien hij uit het Paleis kende) die boven de wolken kwamen. Daarmee was toch alles zoo goed mogelijk en in orde. Michel Angelo kon tevrēden zijn.

Het stuk van Stradanus is met al de anderen langen tijd devotelijk bewaard, daarna vervuild en verkocht of uitgedeeld, en verloren gegaan [1]). Ons rest alleen het oordeel van twee tijdgenooten, van Vasari en Vincenzo Borghini [2]), bijna woordelijk overeenstemmend: dat Stradanus „verstand, talent en kunstvaardigheid getoond heeft, zoowel in de geheele compositie, als in elk van hare onderdeelen, daar men in de akten, in de verschillende typen en de levendigheid van gelaat en bewegen der onderscheiden figuren vindingskracht, goede teekening en veel bevalligheid vond."

Zoo zullen wel de meesten gedacht hebben, die in San

---

1) Zie Cavallucci Notizie Storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze. Firenze 1873 pag. 49. Documento no. IV.

2) Vasari ed. Milanesi VII pag. 309. en de: Esequie del Divino Michelangelo Buonarroti, testo di Lingua per la prima volta ristampato sull' edizione dei Giunti del 1564. Firenze, 1575. pag. 51.

Deze Esequie golden tot nog toe als anoniem. Zij hebben als „Vorlage" voor Vasari gediend, die ze hier en daar verkort in zijn Leven van M. A. opnam. Op grond van eene plaats in de boeken der Accademie (Archivio die Stato Accademia del Disegno, no. 24 op het jaar 1564) kan aangewezen worden, dat V. Borghini de auteur is.

Vasari heeft dus eigenlijk niet meer gedaan. dan het oordeel van zijnen geletterden vriend te onderschrijven.

Lorenzo de zware welsprekendheid van Varchi [1]) verdragen hebben op den 14den Juli, dien men uitvoerig beschreven vindt, in de reeds aangehaalde bronnen en den brief van Vasari aan Cosimo [2]). Cosimo was namelijk op zijne buitenplaats Caffagiuolo gebleven. Ook Cellini verscheen niet. Twee heerschappen, die wisten wat zij doen moesten en wat laten!

Het volgend jaar had de Academie een blijder en ruimer gelegenheid om hare vaardigheid en kunst in het vak van décor-schilderen te toonen: het huwelijk van Cosimo's zoon Francesco, onder 's vaders toezicht heer van Florence, met Johanna van Oostenrijk, dochter van keizer Ferdinand en zuster van den regeerenden Maximiliaan.

Wederom nam Vasari de leiding. Hij had in zijn lang leven tweemaal voor blijde inkomsten geschilderd: bij de intochten van Karel V te Bologna [3]) en te Florence [4]). Zijne trouwe hulptroepen: de Accademici, en zijne trawanten van het werk in palazzo, allen geoefend aan en om de katafalk [5]), en de man van letteren, Borghini, als vindingrijk ontwerper van een groot plan van stedeversiering en behoorlijk Latinist voor opschriften, stonden tot zijn dienst bereid. Messer Giovanni Caccini nam de financieele regeling op zich [6]).

Borghini werd door den Hertog reeds in het begin van het jaar 1565, dat in zijn geheel in beslag genomen werd door de voorbereidselen der feestelijkheden, aangezocht [7]) en legde in

---

1) Zijne rethoriek kwam hetzelfde jaar bij de Giunti uit

2) Vasari ed. Milanesi VII pag. 381.

3) Vasari ed. Milanesi VII pag. 652.

4) Vasari ed. Milanesi VI pag. 67 seqq. en VII pag. 658.
In 1536, op den 28sten April. Zie Diario di Lapini pag. 99.

5) Hij erkent zulks dankbaar in het Leven van Montorsoli, Vasari ed. Milanesi VI pag. 659 seq.

6) In het (ongepagineerd) slot van: Descrizione dell' Entrata della serenissima Reina Giovanna d'Austria, scritta da Domenico Mellini, ristampata e riueduta dal proprio autore, in Fiorenza appresso i Giunti. MDLXVI.

7) Bij Bottari, Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed Architettura. 1822. I pag. 125.

eenen zeer uitvoerigen brief van den 5den April zijnen heer een uitgewerkt plan voor [1]). Somde eerst de verschillende intochten en stedeversieringen van de XVIde eeuw in binnen en buitenland op, met telkens eene karakteristiek van de mogelijkheden in feestvieren, richtte zijn verheugd Florence in de verbeelding op en hield van de werkkrachten van schilders, beeldhouwers en bouwmeesters, die men ter beschikking had, wapenschouwing. Stradanus verschijnt mede, als Vasari-genoot die lust had en, met eenige hulp van anderen, werk op zich kon nemen [2]).

Waarschijnlijk gaf de Hertog zijne goedkeuring aan het plan, want wij vinden het later zoo uitgevoerd, als Borghini het in eersten aanleg voorgesteld had, en kort na den officieelen brief begint de lange correspondentie van Borghini met Vasari in de eerste plaats [3]) en met de verschillende andere schilders, die gansche triomfbogen te bouwen hadden [4]). Aan Mellini, die de beschrijving zou leveren, verstrekt hij vooruit alle inlichtingen, zoodat die bijtijds zijne kopy in gereedheid kon brengen.

Het zou mij te ver voeren, wanneer ik op al de onderdeelen en kleinigheden van dit werk, van een bataljon schilders gedurende meer dan een half jaar tijds, wilde ingaan, alhoewel een belangrijk stuk cultuurgeschiedenis in de overigens saai geschreven brieven van den „priore degli Innocenti" steekt. Voor dèze levensbeschrijving is uit de brieven te lichten datgene, wat op Stradanus' boog aan Tornaquinci [5]), den hoek van Palazzo Strozzi [6]), betrekking heeft.

---

1) Zie denzelfden brief bij Bottari, Raccolta.

2) l. c. pag. 193: „Egli (Vasari) ha seco Giovanni Strada, ancorchè questi potrà pigliar qualcosa sopra di sè con qualche aiuto che c' si provvederà e ne ha voglia e Giorgio pensa di poterlo accommodare."

3) De brieven bij Bottari, Raccolta I en Vasari ed. Milanesi VIII op het jaar 1565.

4) Behalve aan Bronzino en Allori ook aan Federigo di Lamberto bij Bottari, Raccolta. I pag. 214; 226.

5) Borghini, Riposo pag. 475.

6) Diario di Lapini pag. 147 noot.

Den 13den Juni vraagt Vasari aan Borghini om de ontwerpen voor dien triomfboog [1]; den 17den is „Maëstro Giovanni" reeds bezig [2] en den 18den spreekt Vasari van de vier schilderstukken, die de Vlaming uit te voeren heeft, en spoort Borghini aan „daar het schilderen niet zoo snel gaat als het schrijven" [3]. B. deed nog meer, hij teekende ook eene maquette van den boog „met een gat in het midden, waar de menschen doorgaan" [4]. Den 24sten September was Stradanus met zijne vier „storie" klaar en had alleen nog maar eenige figuren te schilderen of te polychromeeren [5]. Waarschijnlijk is hij daarmede toen meer dan eene week bezig geweest, want op den eersten van de volgende maand, worden hem nog „benoodigdheden voor schilderwerk" verstrekt, als uit het kasboek van Caccini, den „provveditore" blijkt [6]. Wij kunnen aannemen, dat ten minste het schilderwerk voor dezen hoek der stadsversiering met November, den vooruitgestelden termijn, gereed stond, ongeveer gelijk met dat voor den boog, dien Sustris voor zijne rekening had [7]. Den 11den of den 12den November werd de boog bij Tornaquinci opgericht [8], waar men de schilderstukken maar aan te spijkeren had.

Uit de beschrijving van Vasari en die van Mellini, kunnen wij opmaken hoe dat geval van Stradanus gestaan moet hebben in den heelen stadstooi en op dat kruispunt van straten van Florence; al is van het feestelijk uitzicht der stad geene herinnering in prent bewaard en juist op den hoek van Tornaquinci, sedert Vasari's tijd, de topografie veel veranderd.

---

1) Vasari ed. Milanesi VIII pag. 390.

2) Vasari ed. Milanesi VIII pag 392.

3) Vasari ed. Milanesi VII pag. 393.

4) „ „ „ „ „ 394.

5) „ „ „ „ „ 397.

6) Archivio di Stato Depositeria Generale no. 415 fol. 78?0: „Addi pr(im)o di Ottobre Giovanni della Strada pittor ha ricevuto l' appresse robbe...... p(er) seruitio delle tele ch(e) dipinge p(er) le nozze di S(ua) A(ltezza) Ill(ustrissima)".

7) Wanneer namelijk bij Vasari ed. Milanesi VIII pag. 397 deze Federigo en niet Zuccaro bedoeld wordt, als Milanesi zonder beteren grond onderstelt.

8) Diario di Lapini pag. 147.

Op den weg, dien de stoet te volgen had en die met het oog op de ruimte gekozen was, stonden eenige vaste punten van te voren aangewezen: de pas-opgerichte [1]) kolom uit de thermen van Caracalla, met de Justitia in top, de Dom waar de kerkelijke plechtigheid en het Palazzo Vecchio waar tooneelvertooningen, diner en bal zouden plaats vinden. De kolom kon zonder meer decoratief genoeg werken, van den Dom werd de façade, die er armoedig uitzag verhuld, in het Paleis was de voorhof juist in hetzelfde jaar met grotissen beschilderd en het basrelief-ornament om de zuilen aangebracht. Naast het Paleis rees de „gigant" van Ammanati, eindelijk en kortelings ter plaatse. Op bizonder verlangen van Cosimo werd bovendien op het plein van Sant' Apollinaire een ruiterstandbeeld, dat eene onmiskenbare politieke toespeling was, geplaatst. Van de poort der stad naar die van het Paleis was de weg langs deze punten bepaald.

Borghini ging nu methodisch na wat verder te doen stond, en sloeg in de eerste plaats voor: alles te verbergen wat leelijk was in schoon-Florence; leelijk naar het begrip van die dagen, toen men idealen van stedenbouw kon vinden in de prenten van Vredeman de Vries: dus, hoeken, waar oude torens en rompen van paleizen grillig uit de rooilijn sprongen. Hij zint regelmatig verder, betreurt dat men geen werkelijk-marmeren bogen kan zetten, als in oud-Romeinschen tijd, vindt arazzi te ouderwetsch; en te carneval-achtig levende figuren van menschen en dieren op kleine tooneelen van triomfwagens langs den weg te plaatsen, besluit dat het 't beste zal zijn in imitatie stevigen bouw van marmer op te trekken en daarbij de schilderkunst op groote schaal aan te wenden. Voornaamste punten zijn dadelijk: de Porta a Prato, waar de stoet van Poggio a Cajano binnen zou komen, en het kruispunt van straten bij Tornaquinci.

De Porta a Prato gaf de geschiedenis, gesteldheid en cultuur van Florence in symbolen en personen: om Mars de „uomini famosi", waaronder die van Castagno's fresco':

1) Diario di Lapini pag. 147.

Ceres om het landbouwend Toskane en Industria om het ook in kleinkunst vaardig Florence te beduiden; Apollo met de Muzen en de dichters uit de middeleeuwen en den nieuweren tijd, zelfs den vader van den hofhistorieschrijver Giovambattista Adriani. Varchi zou er ook in effigie verschenen zijn, zegt Vasari, wanneer die niet eerst in het volgend jaar gestorven ware. De Schoone Kunsten, een driehoofdig figuur met eenen heelen stoet van kunstenaars. Het geheel was echt-Romeinsch, naar Vasari tevreden opmerkt, en hij vergeet niet de lekkernij voor intellectuels te vermelden: als titels boven de verschillende afdeelingen keerzijden van oude munten, waaronder eene van de Romeinsche kolonie en het stadszegel door de ingewijden herkend en genoten kon worden.

Langs den Arno stroom- en zeegoden, dan de Kolom en plotseling om den hoek door de breede straat, welke den stoet in het hart der stad zou brengen naast het Palazzo Strozzi de uitrusting van Tornaquinci in het verschiet.

Dat kruispunt van vijf straten, waar de rechte breede weg zich boog en versmalde, was voor de gelegenheid met zes triomfbogen en twee perspectieven eene andere werkelijkheid geworden. Uit de dagelijksche en allerdaagsche drukte van het verkeer van Florence, dat zich daar concentreerde — Landucci schreef op dien hoek in zijnen winkel de dagboeken van het leven der stad — was eene voorname wereld ontstaan: Romeinsche triomf-architectuur onder het middeleeuwsch wonder der Strozzi, dat mee mocht doen in het effect; hoog op de bogen Habsburgers rustig tronend, hunne geschiedenis in schilderijen onder de voetschabellen tegen de boogfries. Twee nieuwe straten, die er toch niet waren, in het uitzicht van het pleintje, dat de bogen bouwden.

Stradanus, die de schilderijen boven allen lof van Mellini en Vasari gemaakt had, mocht in die perspectieven zijnen Vlaamschen zin voor realisme uitspelen: men zag eene hakkenei met jonkvrouw en pages geloopen komen, eene vrouw die water ging putten, andere vrouwen hingen over kozijnen met arazzi, terwijl minnaars om een hoekje het hof maakten „door ze met inspanning aan te zien"! (Mellini.)

Daarna kwam de boog van Sustris en heel het verder „apparaat" van straten en paleis.

Hoe verleidelijk het ook zoude zijn, hier uit te weiden over dezen intocht en de feesten van dien en volgende dagen — eene stad der na-renaissance leeft op uit de vele en verscheiden bronnen, welke ten dienste staan — moet ik, gebonden door mijn onderwerp, dat slechts een onderdeel van die gebeurtenis, een deel van de stoffelijk uitgedrukte blijdschap betreft, de beschrijving aan Tornaquinci besluiten.

Zooveel zal echter duidelijk zijn, dat aan Stradanus een belangrijk werk voor het beste en voornaamste punt van den weg der blijde inkomst werd toevertrouwd. Dat hij niet alleen op voet van gelijkheid met de andere jonge schilders van Florence behandeld werd, maar evenals zijn Vlaamsche kunstbroeder Sustris eene onderscheiding genoot, welke a priori eene erkenning geweest kan zijn van hunne overgeërfde geschiktheid voor dit soort van werk.

Beiden overtroffen na afloop de verwachtingen: Sustris, die eerst teleurstelde [1]) wordt ten slotte onder de beste [2]) en Stradanus, eerst koeltjes vermeld [3]), een man „van groote uitnemendheid en vaardigheid" [4]) genoemd.

Nog eens vinden wij Stradanus en Sustris (of diens zoon) [5]) bij eene andere inkomst: van Christina van Lotharingen vrouw van groothertog Ferdinand (30 April 1589). De berichten zijn hier schaarsch. Vasari is sedert jaren dood; Lapini hoogbejaard en kort van stof geworden [6]). De beschrijving, die

---

1) Bottari, Raccolta I pag. 216.

2) Mellini (op cit) in het ongepagineerd slot: „Federigo di Lamberto Fiammingo essendosi di maniera portato che egli merita di essere sommamente lodato e hauuto nel numero de' migliori."

3) Naar den koelen toon van de plaats in den boven aangehaalden brief van Borghini aan Cosimo te oordeelen.

4) Mellini l. c.

5) Als „Lamberto di Federigo" opgegeven.

6) Diario pag. 283.

Gualterotti [1]) van dezen intocht geeft, haalt lange niet de levendigheid van het boekje van Mellini. Ik kan dan ook niet meer doen, dan met de korte mededeeling dit hoofdstuk besluiten, dat Stradanus, kras oud heer en onvermoeid werker, in 1588 eene schilderij voor den triomfboog aan den Canto de' Bischeri (achter den Dom) maakte: eene overwinning van Karel V op de Turken [2]) voorstellend en gelooven dat hij zich daarbij: „een man van veel kennis toonde." [3]).

1) Descrizione del regale apparato per le nozze della serenissima madama Cristina di Loreno descritte da Raffael Gualterotti. Firenze 1589.

2) Archivio di Stato Depositeria Generale no. 14193 posten von Gio: Strada fiamingo: p(er)una storia fatta p(er) l'Archi dei Bischeri' Op fol. 34; 45; 51 en 105.

3) Gualterotti. op cit. pag. 38.

V.

De Academie en de Academici... regelmatige consequentie van hetgeen niet meer was en even regelmatig passend in het kader van den tijd, toen zij werd uit hare leden.

Daar Stradanus, eenmaal op zich zelf, als een overtuigd en echt Academicus leefde en schilderde, dient de Academie — het historisch verschijnsel en de instelling — besproken te worden.

Het is zoo begrijpelijk, dat de epigonen — zij teerden op overleveringen uit den goeden tijd en geen hunner stond sterk als individu — zich „vereenigden" en eigenmachtig, onder den titel van Academie, als eene keurlezing van kunstenaars in Florence constitueerden.

De naam had zijnen schoonen klank uit Lorenzo's dagen, die op Plato's tijd terug wilden gaan. Alleen was het om Lorenzo eene andere groep mannen dan om Cosimo, en het gros der schilders toenmaals ook beter!

Men vond behalve den naam, de inrichting der schilders-corporatie, een fossiel van het schildersgild, dat in het Trecento ontstaan was.

Moeizaam had de inrichting de jaren nà het beleg, terwijl Cosimo zijnen staat inwendig bouwde, doorgemaakt. De godsdienstige praktijken, die in de middeleeuwen de leden van het „handwerk van schilderen" in een coöperatief lichaam bijeenhield: kaarsen voor St. Lucas, „patroon en advocaat bij de glorieuse maagd Maria" op zijnen naamdag, zielmissen voor de overledenen en een gemeenschappelijke feestdag [1]) — worden met steeds minder ijver en door geringer aantal aanwezigen, waargenomen. De tijd der gilden was voorbij en de oude vormen,

---

1) Zie voor Statuten van Italiaansche St. Lucas-Gilden: Milanesi, Documenti per la Storia dell' Arte Sanese en Gaye, Carteggio I.

die het wezen der instelling overleefden, stierven in nalatigheid of vergeten. Uit de, slordig bijgehouden, lijsten van de vereeniging, die uit elkaar viel, — karakteristiek die kladboeken tegenover de prachtig geschreven registers van het Quattrocento [1]) — blijkt wel dat Cosimo en Vasari (Giorgio d'Arezzo), Salviati en Bacchiacca, pro forma waarschijnlijk, lid werden van de Compagnia, maar wij hebben dan ook geen aanzienlijker documenten omtrent hare werkzaamheid, en weten van andere zijde, uit Vasari [2]), dat zij inmiddels de ure van haren natuurlijken dood naderde, zwervend door kerken en kloosters van Florence, telkens hièr uitgewezen en zelfs na hertogelijk edict, slechts voor korten tijd daàr weer opgenomen.

Naam en instelling werden als bij ingeving door Vasari en de zijnen tot een geheel nieuw lichaam in de oude stad der gilden gemaakt. Cosimo was zoo goed, het beschermheerschap, dat hem met vele onderdanigheden en vleierijen aangeboden werd, te aanvaarden; Borghini zou in zijnen naam de gelden beheeren, opdat de onderneming niet faliekant uitkwam en de zuinige Cosimo dan zijnen beschermelingen zou moeten bijspringen.

De schoone kunsten waren een tak van dienst geworden in de hoofd- en residentiestad van eenen welgeordenden staat. Het was slot en besluit van de Toskaansche kunst. Eerst waren drie kunsten vereenigd om voor kerk en gemeenschap de huizingen op te richten; onder het patronaat der Medicis ontwikkelde zich vooral de productie voor woningen: portretten, klein beeldwerk, legpenningen, de mythologieën van Botticelli; waar de invloed van geletterden en Vlaamsche kunst te herkennen is; dit patronaat breidde zich overmachtig uit toen de Medicis met Cosimo in hunne stad terugkeerden. Na hetgeen over de betrekkingen van Cosimo tot de kunstenaars gezegd is, moet zijne laatste daad: de kunsten tot een geordend en ondergeschikt element in zijne staats-huishouding in te laten richten, onvermijdelijk eindpunt blijken.

---

1) Archivio di Stato Accademia del Disegno 1—6.

2) In het leven van Montorsoli. Vasari ed. Milanesi VI.

Van de groote kunstenaars van Italië golden vele in hunne dagen als handwerkers; ze hieven hun handwerk ver boven de andere en in de eigen en volgende generatie [1]) waren hunne namen reeds van de neutrale massa der handwerkers onderscheiden. Na de onverschilligheid van een paar ondankbare eeuwen is het werk hunner handen, wijl het van sterke aandoeningen de verzinnelijking is, met eene volle erkenning hèrkend [2]). De handwerkers leven nog.

Met het handwerk verhief zich de stand, en het individu van den schilder werd in de eeuw, die 1500 als midden heeft. Leonardo, Rafael, Michel Angelo en Tiziaan kunnen voorbeelden stellen van machtigen, die bòven de menigten, hunnen tijd maakten en tegelijk verpersoonlijkten. Hun scheppen was vrij, individueel, los van de contracten, die de Middeleeuwen opdrongen aan kunstenaars; en zelfs bij voorbaat verzekerd van de goedkeuring der bestellers. Eigen goedkeuring en gunst waren hùn maatstaf.

Dan ging de stand zich als zoodànig voelen [3]) en daar de individuën niet meer wàren, moest de vereeniging het Individù zijn; de Academie wèrd, en het zwak individu van den schilder noemde zich voortaan een deel van het geheel: „Academicus"! Vele „Accademici" te zamen vormden immers de Academie!

De „Verstaatlichung" is een gevolg, reeds vermeld, dat in dit verband niet verder in aanmerking komt. Hier is het

1) Zie de bronnen vòòr Vasari: Cyriacus van Ancona; Facius; Albertini; Filarete; Antonio Billi, Anonimo Gaddiano.

2) Wanneer men thans de grenzen dezer erkenning overschrijdt, is het eene overmaat van bewondering of een drijven der „âme moderne" om verwantschappen, die over de eeuwen van barok en rococco zeker bestaan, aan te vullen met zulke bedoelingen, als de fantasie ter elfder ure wil leggen in de eenvoudiger zegging - in - beeld van eenvoudiger menschen.

Het ontbrekende, dat men bij Giotto moest aanvullen, vond men bij Botticelli, en daarmede is dan ook te verklaren, dat de voorkeur der verfijnden bij dezen Meester kwam en blijft.

3) In beginsel juist, kon de nieuwe opvatting, dat de kunstenaar geen handwerksman meer was, werkelijk ook in de burgermaatschappij aangenomen worden en bijdragen om de sociale positie der schilders, zoowel in Italië als in het Noorden, te verbeteren.

opmerken van eene andere consequentie, die uit het wezen der Academie voortsproot, van werkelijk belang; ik bedoel: de uniformiteit in de werken der vereenigden.

De oudere leden: Bronzino, Bandinelli en Vasari hadden hun verleden eer de Academie opgericht was. Zij zouden de voorbeelden worden, ook al reeds omdat zij de patroons waren, voor de jongeren. In de kunstschool konden dezen anatomie studeeren, college (over Euclides) loopen en braaf werkend op de onderscheiding aanspraak maken van binnenkort zelf den grooten titel te voeren. De oude heeren in hun werken te Florence, hadden zij niet alleen als voorbeelden, maar als idealen te beschouwen.

Vlijt werd een drijvend beginsel, tegelijk deugd en bovendien conditio sine qua non. Vlijt, de voortdurende werkzaamheid, uit plichtsgevoel van brave burgers en zoogenaamde nuttige leden der maatschappij, en uit de eerzucht, die dezelfden draagt in het leven; niet meer de scheppingsdrang, die van den kunstenaar de rust van het schouwende leven en de indolentie van den zelfbewuste verbreekt. Vlijt — diligenza — is een vast bestanddeel van het epitheton ornans, dat Vasari, de biograaf der Academici bij hun leven, toedeelt wanneer zij er bovenop zijn, zooals vlijt een van hunne geloofsbrieven was om in de kliek te komen.

Zenuwachtig-overspannen ijver overvalt de jongeren in Florence, waar de kunst eene industrie werd, onder staats-toezicht bedreven. In looppas willen zij den berg der Muzen nemen en desnoods met de koppen vooruit de poorten der Academie rammen, vergaapt, als minderwaardige jongeren, aan eenen titel, die klinkt in de officieele wereld. Een paar prenten [1]) hebben de herinnering aan die scheppingsdagen bewaard. De jongelingschap zit er op de punt van de bank met bekommerd gelaat en zeker niet zonder zweet, al maakt de winter een vuurtje noodig, dat Italiaansch-zuinig vlammetjes spitst in den haard. Ze passen, meten, teekenen, graveeren, hakken en

1) Het gemakkelijkst te vinden bij Müntz Renaissance III tegenover pag. 112; 184; 197.

beitelen er op los, te midden van rompen, koppen, armen, voeten, beenen, handen van echte lijken, van marmer en gips, en de „kunstwerken" van den Meester, die voor hunne oogen groeien: levend den ganschen dag in den overstelpenden chaos van vormen, figuren, lijnen en kleuren, die als nachtmerries door hunne droomen moesten waren.

In de vaart, die ze voortstuwt geen tijd om zich maar even te bezinnen of op hun verhaal te komen. De rosmolen moet draaien. Zoovele kapellen wachten op altaarstukken, zoovele kunstkabinetten op paneelen, verscheidene kloosters hebben nog niet hun Avondmaal in den reefter en geen Lijdensweg om hun binnenhof. De fantasie kan niet meer in lange dracht het oogenblik wachten van baren, na liefdevol lijden van weeën; ze moet op slag werken en anders kan ze ongebruikt blijven, de zwakke en verdrongene. Industrie wil geen fantasie, geene afwisseling, geene individualiteit, ze haat en vreest ze. Haar vlug procédé verlangt schablonen.

Wij staan thans voor de gevolgen, en daar het woord Academie voor ons veel van zijne nieuwheid verloren heeft en de instelling ons niet meer zoo onvermijdelijk voorkomt, als den menschen der na-Renaissance, betrachten wij koeler dan de Academici onder elkaar gedaan zullen hebben in de opgewondenheid der eerste dagen, hunne werken en daden. Misschien is daaraan onze tijd schuld, die in kunst temperament en individu stelt boven school en fatsoen. Maar wij zijn nu eenmaal van onzen tijd en verwend met individuën en gewoon te zwerven in het wijde land der kunsten om te nemen van nu en vroeger, wat ons na ligt en lief is en om te verwerpen in het verleden hetgeen wij in het heden te licht bevinden. Deswege kan het Academisch werk, ook der XVI^de^ eeuw: de schoolsche arbeid, die om 's leeraars goedkeuring bedelt om iets te zijn in de wereld, het geschilderd formulier van tamme emotie en makke fantasie, ieder onverschillig laten... behalve wien, als ik, zich voorgenomen heeft te schrijven over eenen Academicus.

Zonder verwijl kom ik nu tot de stukken zelf, niet onverschillig, daar het geval van den Vlaming te Florence mijne belangstelling heeft, en met historische gevoelens.

In de eerste plaats komen hier in aanmerking eenige paneelen, die na vele omzwervingen hunne vaste plaats in de verzamelingen van Florence gekregen hebben [1]). Eens waren ze de beschilderde deuren van kasten in het bureau van den principe Francesco, naar den smaak van zijnen tijd en het voorbeeld der verschillende kunstkabinetten te Florence ingericht [2]). De prins kon het zooveel grootscher doen dan Borghini en anderen. Hij had de Academie van papa ter beschikking, die twee jaren (1570,1571) voor hem daaraan werkte.

Het plan voor de versiering was tweeledig: eene serie van mythologische voorstellingen en eene serie „uitvindingen". De eerste moest er zijn, omdat de tijd niet zonder mythologie bestond (waarschijnlijk hoorden al de paneelen thuis in de Metamorfosen van Ovidius, die toen in het heidensche de Bijbel der kunstenaars was; zie bijvoorbeeld van Mander's „Uytlegginghe"), de tweede ter wille van de bizondere voorkeur van den prins voor natuurwetenschappen en alchimie.

In beide reeksen [3]) heeft Stradanus een gesigneerd stuk [5])

---

1) Door Nagler (Künstlerlexicon. i. v. Stadanus) vermeld als geplaatst in de Academie; vroeger genoemd bij Pelli, Saggio Istorico della R. Gallerie di Firenze. 1779. I pag. 146. In Gotti's boek over hetzelfde onderwerp wordt het depot der Uffizj als plaats opgegeven. Fétis Art. Belg. à l'étranger I pag. 133 zegt: La galérie de Florence posiède deux compositions den otre artiste 1°. le laboratoire d'un alchimiste 2°. Circé métamorphosant en animaux les compagnons d'Ulysse. Thans zijn de paneelen bewaard: in het Cenacolo di San Salvi en in de apartementen van Eleonora van Toledo (Palazzo Vecchio).

2) Zie Borghini, Riposo passim. Aldaar pag. 21 wordt het kunstkabinet Sirigatti vermeld waar zich bevonden: „tre carte bellissime di nuova invenzione di Giovanni Strada Fiammingo".

3) Zie: d' Albéry, Relaz. Ambasc. Ven. Serie II. Vol. II pag. 377; Montaigne. ed. d'Ancona pag. 172; Gaye, Carteggio III pag. 224.

4) Bij Vasari enkel de volgende plaatsen:

Vasari ed. Milanesi VIII pag. 458. Uit eenen brief van den 10den Februari 1571 aan principe Francesco uit Rome: „......e perchè qui non ho nuove delle lastre che fanno i pittori per lo stanzino, pensero che al mio ritorno trovar ancora molti che v'aranno che far su tutta la state."

en l. c. pag. 459, uit Rome, 4 Mei 1571 aan denzelfden: „...... e ogni ora mi par mill' anni d' essere da lei e per servilla e per vedere le lastre degli artefici mei, che so se paragoneranno quelle de'

en in de laatste van de twee zeker nog een, dat, zonder zijnen naam gebleven, aan een „onbekend Toskaansch meester" werd toegeschreven.

Het mythologisch geval stelt Circe voor, die de gezellen van Odysseus in beesten verandert. Het geheel is behandeld volgens de formule, die al de Academici bij de uitvoering van deze paneelen toegepast hebben. Een paar degelijke figuren in echt-antieke dracht en fraaie houding op den voorgrond bij wijze van omlijsting; de handeling op het tweede plan; de achtergrond een bravourstukje van een verschiet. Stradanus heeft er zijne vaardigheid in het afbeelden van dieren, welke hij reeds in de „Jachten" geoefend had, kunnen aanwenden. Eenigszins Vlaamsch naar het denkbeeld — meubileering geheel Toskaansch — is het interieurtje met spinnend vrouwtje, dat het tafereel naar achteren afsluit. Het paneel heeft een aangenaam warm coloriet en, terwijl het zich bij de uniformiteit van het ander academisch werk aansluit, maakt het onder die anderen een behoorlijk figuur.

Van zijne andere twee bijdragen moet het eène 'n voorname plaats in de gunst van den besteller innemen: hier vond hij de heele werkplaats van eenen alchimist. De oude heer, die den Steen der Wijzen zoekt is een eenigszins-charlatan-achtig geleerde te midden van fornuizen, retorten en zonderlinge werktuigen. Als schilderwerk staat dit stuk ver beneden het andere

Het derde paneel is van meer belang voor ons, daar eens de Vlaming Stradanus den Academicus verdrongen heeft. Overigens, in de heele reeks van het „winnen der mineralen" (zout, diamanten) konden ook de andere schilders op het alledaagsche en realistische van hunne onderwerpen de academische voor-

---

vostri e mia giovani cioè Jacopo, Batista e Francesco da Poppi e Sandro del Barbiere, non faran poco. Da maestro Giovanni Strada Fiammingo, non parlo, perchè è un pezzo ch' egli è fuor di bottega, e segli pare. Ho, signor mio, allegrezza che aviate condotto a fine, che credevo che Sandrino e Bernardo, che vi sono affezionati, non vorranno nè esser degli ultimi e passar tutti.

5) „JOANNES STRATENSIS-FLANDRUS 1570.

schriften niet toepassen en spraken zoo wat uit hun zelf.

Hier is het een groot landschap, waar om eenen berg, die in exploitatie genomen wordt met groote gevaarten van stellingen, een elegante stoet van bezoekers wandelt, terwijl hunne typische Stradanus-paardjes staan uit te rusten. Het werk der winning en bewerking van kwarts wordt op den voorgrond in bizonderheden voorgesteld. De bonkige figuren van werklieden, die daar sjouwen, konden zoo plaats nemen in de tapijten der „Jachten" om wild op te kloppen; ze hebben dezelfde grove koppen en kappen, als het lager jachtpersoneel van Cosimo.

Op stilistische gronden moet het stuk zeker aan Stradanus toegeschreven worden. Bovendien staat rechts, dicht bij de lijst, een kop, die ongetwijfeld een portret, dat van onzen Vlaming als grijs en ernstig man, geeft. De zorgvuldiger behandeling wijst het reeds als portret aan en de plaats is de gebruikelijke van elk „portret van den maker", in Italiaansch schilderij of fresco.

In het leven van Stradanus neemt het stuk eene eigenaardige plaats in, daar het de emancipatie van den trawant van Vasari beteekent en een van zijne eerste eigen werken is, behoorend in het tijdperk, door Borghini aangewezen, dat: „hij (Stradanus) van Vasari weggegaan, op zich zelf ging werken."

Men kan niet zeggen, dat hij eene vlugge carrière gemaakt of vroeg geleerd heeft op zich zelf te staan, daar hij dezen eersteling bracht, boven zijn vijftigste levensjaar! Er is dan ook niet de minste aanmatiging in, dat hij, die een persoon van beteekenis in de Academie geworden was en de tapijtindustrie van den hertog in de jaren van hare grootste productiviteit leidde, eens zijne beeltenis in een paneel voor de kamer van zijnen patroon te pas bracht. De Meester had het zelf eene plaats in de onvergelijke zoldering der Sala Grande waardig gekeurd!

Verleidelijk zoude het zijn de luchtige hypothese te bouwen, dat Stradanus, die nergens zijne Vlaamsche afkomst verzaakte — het „Flandrus" is altijd in zijne signatuur — in het stuk, dat bij uitzondering in de reeks der paneelen ongeteekend bleef, eene herinnering aan het nationaal karakter van zijne schilder-

manier, het „Tramontaansche" zoo sterk heeft willen uitdrukken, dat het werk niet dan aan hem kon worden toegeschreven, ten minste in den tijd die hem kende en achtte. Dat hij onder de tijdgenooten voor den dag kon komen bewees het werk; de energie en werkkracht, die hij voor een lange reeks van volgende jaren bewaarde, verklaren dat hij zich voor den leeftijd, die hem, spade, tot onafhankelijkheid bracht, niet behoefde te schamen.

Reeds vroeger is opgemerkt, dat nevens de wereldlijke heeren, die opdrachten gaven van wandversieringen, kabinetstukken en portretten, in Italië de R. K. kerk voortdurend den schilders bestellingen bezorgde, Hare gebouwen zouden evenals de huizen en paleizen van vorsten en patriciërs getuigen van den ommekeer, die in 's lands schilderkunst had plaats gevonden en de tooi verliezen aan qualiteit, wat misschien aan quantiteit gewonnen werd.

Het is werkelijk overbodig hier het roemruchtig verleden van het Toskane der kunsten te stellen tegenover dezen tijd nà Pontormo en Andrea del Sarto, laatsten van eene rij van Meesters, welke met Giotto aanving. Wij maken alleen even de opmerking, en niet zonder droefenis, dat de meeste kerken van Florence, in overeenstemming met de geschiedenis harer bouw, in koor, met krans of rij van kapellen en sacristij, geven wat blijft in grooter belangstelling en bewondering, dewelke slinken tot onverschilligheid naarmate men, met het stijgen der data van de schilderijen langs de wanden der zijbeuken, de wijkplaats van den hoofdingang nadert, al dringen de groote doeken in fraaie lijsten zich zooveel meer op dan de bescheiden fresco's bij het hoofdaltaar.

Ook op dit gebied, waar van den eersten aanvang individualiteiten zich heerlijk konden ontwikkelen... de Academie, het aaneengesloten syndicaat harer leden, het vast systeem en de eenvormigheid. Wanneer niet de verschillende makers hunne werken zoo degelijk en uitvoerig gesigneerd, tijdgenooten, die stede- en levensbeschrijvingen opstelden, nauwkeurige aanteekeningen nagelaten hadden, zou het thans zwaar vallen de overgroote menigte van schilderijen voor kerken van Florence (het-

zelfde geldt voor Rome) in de tweede helft der XVI[de] eeuw stuk voor stuk te determineeren.

Nauwelijks treden een paar personen, als Santi di Tito en Allori met eenige verdienstelijke doeken en eigen stijl uit de gelijkvormigheid. Zoozeer heeft een formulier, dat stof, compositie, dag en „uitbeelding der affecten" regelde, de anderen bevangen en gebonden, Stradanus mede. Gelukkig ontbreekt ook voor hem niet het materiaal van uitwendige bewijzen, en aldus gewaarborgd kunnen wij ten minste vier schilderijen van zijne hand onder de bezigheid van Academici voor kerken van Florence aanwijzen.

In Santa Croce zijn (vroegste?) werk: „de Hemelvaart van Christus [1])." Naar den stijl een zeer gemaniereerd en academisch stuk, met de gebruikelijke verschrikt-bewonderende figuren beneden, die den Christus ten hemel zien gaan. Flauw en zwak van kleur en teekening. Een overwegende Bronzino-invloed; weinig van Vasari.

In Santa Maria Novella: de „Doop van Christus in den Jordaan" [2]). Voorzoover dit schilderij op de hoogte waar

---

1) Geteekend: Joannes Stratensis Flandrus pictor faciebat 1569.

De reeks van kapellen in Santa Croce was door den groothertog besteld. Zie Vasari ed. Milanesi VII pag. 711.

Het schilderij is vermeld bij Borghini, Riposo pag. 88; 148; 475. In: le Bellezze della Città di Fiorenza descritte da M. Francesco Bocchi in Fiorenza MDXCI pag. 164 en in de tweede uitgave van dit boek door Cinelli pag. 306; 329; (alla Cappella degli Azini).

In prent (vermeld bij Borghini. op. cit. pag. 477) door Phil. Galle met onderschrift: Visitur in aede S. Crucis in sacello Marci Azini civis Florentini.

2) Thans in de sacristij zeer hoog gehangen, zoodat over signatuur niets te berichten valt.

Over de kapellen van Santa Maria Novella, zie Vasari als boven.

Het schilderij is vermeld bij Borghini. op. cit. pag. 74; 75 (de drie bestellers er op afgebeeld); 97 (een aesthetisch twistgesprek naar aanleiding van dit schilderij). Uit Bocchi-Cinelli. Bellezze ecc. pag. 251 blijkt, dat het eerst in de Cappella dei Baccelli gehangen heeft, links en bij de deur die naar het klooster voert.

In prent (vermeld bij Borghini. op. cit. pag. 477) door Galle. (Joannes Stradanus inventor Phil. Gallaeus fecit.). Het onderschrift ontbrekend op het exemplaar van het Amsterdamsche Prentenkabinet trof ik aan op de prent: no. 10092 van de Stampe in Volumi der Uffizj.

het zich bevindt, van den beganen grond te onderscheiden is, maakt het geenen grooten indruk. Het sluit zich bij het gewone werk van die dagen en van Stradanus aan. Alleen het landschap op den achtergrond lijkt verdienstelijkt uitgevoerd.

In de S.S. Annunziata: „Christus aan het kruis tusschen de twee misdadigers" [1]. Dit schilderij, den tijdgenooten van Stradanus als zijn beste werk om eene levendigheid van figuren, welke zij erin wilden vinden, dierbaar [2], komt ons om de ophooping der afgebeelde volksmenigte, het lijkachtig coloriet, en de wanschapen lijven aan de kruisen haast afschrikwekkend voor.

In Santo Spirito: „Christus die de Farizeeërs uit den tempel jaagt" [3]. Waarschijnlijk het laatste van de vier, naar de goede eigenschappen te oordeelen. Het stuk valt dadelijk op door een weldadig warme kleur, waarmede Stradanus ons anders niet verwend had. Het geheel en de verschillende partijen zijn kloek gedacht: de fel-kastijdende Christus, de struikelende bende der verzamelde joden, met hunne karakteristieke

---

1) Geteekend: IOANNES STRATENSIS FLANDRUS PICTOR FACIEBAT MDLXIX.

Het hangt in de kapel, welke in 1567 onder het patronaat van Niccolò Gaddi († 1568) kwam. Zie: P. Tonini, Il Santuario della S. S. Annunziata. Firenze 1876 pag 117.

Vermeld bij Van Mander Schilderboeck fol. 184 recto; bij Borghini l.c. pag. 90; 152; 475 en Bocchi-Cinelli. op cit pag. 439. Als „beroemd schilderij" nog in: il Fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata di Firenze. Memoria Storica del Segretario Andreucci. 1858 pag. 57, noot c.

In prent (vermeld hij Borghini, Riposo pag. 477 en Hijmans, Van Mander II pag, 111) door Phil. Galle.

2) Zie de aangehaalde plaatsen.

3) Zonder signatuur.

Vermeld bij Borghini l.c. pag. 88; 161; 475 en Bocchi-Cinelli op. cit. pag. 148 (Cappella dei Camhi).

Teekeningen in verband met dit schilderij: Uffizj. Disegni in Volumi no. 2339. Esposti: no. 2340.

In prent (genoemd bij Borghini op. cit. pag. 477) uitgegeven door Kartarus (onderschrift: Joannes Stradanus inuentor — Marius Kartarus exc. Romae 1576 en twee Latijnsche versregels).

koppen en het waardig-rustig gelid der Apostelen op den achtergrond. Minder academisch, meer gedurfd en zeker met liefde behandeld komt het ons het beste van de werken van Stradanus voor, die bewaard zijn gebleven.

Met dit stuk moeten wij de behandeling van het werk van den schilder Stradanus afsluiten. Aan den voet der bladzijde worden de andere werken van zijne hand aangevoerd, waarover berichten bewaard zijn, doch die niet opgespoord, gezien of teruggevonden konden worden [1]); in het volgend hoofdstuk vindt het oeuvre, dat men alleen in prent kent en daarom over den schilder weinig uitsluitsel geeft eene plaats.

Uit hetgeen hier gezegd en aangehaald is, bleek genoegzaam, dat de Vlaming te Florence onvermoeid bezig was niet alleen met fresco's en arazzi, maar ook met schilderen van religieuse en wereldlijke onderwerpen voor vorsten en voorname lieden, huizen, paleizen, kerken en kloosters van Florence. De omvang en het soort van werk, dat hij leverde, bewijzen dat hij als schilder zeer in trek moet geweest zijn. Alles verklaart, dat hij — met uitzondering van dat eene paneeltje thans in S. Salvi — geheel Italiaansch schilder werd en als zoodanig te

---

1) Het zijn de volgende:

In San Clemente, nonnenklooster in Via San Gallo te Florence, in fresco in eene kapel: de Passie des Heeren (Borghini. op cit. pag. 475). Misschien in verband met de later te noemen prenten door Galle.

In Chiarito, evenzeer nonnenklooster (bij Porta San Gallo): Maria Hemelvaart en Christus op den Olijfberg (Borghini. op cit. pag. 475).

In eene kapel in een heerenhuis bij Porta a Pinti: twee schilderijen op hout; de Geboorte van Christus (1586) en de Drie Koningen (1587) (Baldinucci, Notizie ecc. Parte IV pag. 142).

In de S. S. Annunziata zijn onvindbaar de door Nagler, Künstlerlexicon i. v. Stradanus genoemde fresco's der Profeten.

In de Uffizj worden niet meer de door Hijmans (Van Mander II pag. 115) genoemde portretten en „de Christus aan het kruis" aangetroffen. Evenmin heb ik in de Florentijnsche verzamelingen de „Cupido en Venere", eens in het bezit van Baccio Valori (Borghini. op cit. pag. 474), kunnen vinden of de kapel bij de S. S. Annunziata (Orto de' Frati de' Servi), waarvan Borghini. op cit. pag. 475 melding maakt. In het schilderij in S. Filippo Neri in den Cicerone III genoemd kan ik geenen Stradanus zien.

Florence gevestigd bleef, onbekommerd om den wrok van Vasari, zelfstandig in eenen nieuwen werkkring, die ruime inkomsten, „den stillen gerusten staat", waarvan Van Mander in het leven van Stradanus spreekt; aanzien, als de lof der auteurs en de veelheid der prenten bewijzen, en roem, die hem overleefde, verzekerde.

VI

„Naar Florence teruggekeerd, heeft hij, opdat zijn kunnen over heel de wereld gekend zou worden, vele teekeningen gemaakt, die men in prent ziet... [1])".

De Vlaming, die jaar in jaar uit te Florence vastgehouden was met werk, dat zich even regelmatig als overweldigend opstapelde, kon het zich in de jaren van verworven welstand veroorloven nu en dan reizen te ondernemen en zelfs een bezoek aan het geboorteland te brengen [2]). Maar de trek naar de stad, waar hij zijnen langen leertijd doorgebracht en een goeden naam verworven had, werd hem te machtig, en rustig keerde hij telkens weer te midden van de Academici en Compagnia di Santa Barbara, in welke beide instellingen zijn zoon Scipio [3]) weldra eene aanzienlijke rol zou gaan spelen, terug.

---

1) Borghini. Riposo (eerste uitgave: 1584) pag. 477.

2) Nagler. Künstlerlexicon. i. v. Stradanus noemt: Die Schlacht des Saul gegen die Philister. Zeichnung in schwarzer Kreide 1579 in Neapel gefertigt. Uit hetzelfde jaar is echter een prent (Uffizj. Stampe in Volumi no. 10067) van een onbekend Italiaansch graveur, zeker naar Stradanus, met onderschrift Florentiae 1579. In 1590 moet hij weer te Napels geweest zijn, blijkens het onderschrift van eene in de gang der Uffizj uitgestalde teekening: Joan Stradanus, Napoli 1590. In October 1592 was hij even in Pisa, voor eene schatting van schilderwerk, naar uit een document (L. Tanfani Centofanti. Notizie di Artisti tratte da documenti Pisani, Pisa 1898 pag. 51) blijkt.

3) Over den zoon Scipio (Stradanus heeft dus wschl. niet ongehuwd geleefd, als Van Mander berichtte en Hymans bestreed) lasch ik de volgende berichten in:

1591. 11 Februari. (Archivio di Stato Compagnie B. I no. 2) Scipione Stradano als camerlengo in rekeningen van het overigens zeer verward archief der Compagnie van de Duitschers en Vlamingen genoemd.

1596. 2 Juni. Scipione Stradano is „provveditore" van de Academie (Cavallucci. op cit. pag. 22).

1610. 22 September. Scipio, zoon van Gio. Stradano Pittore, wordt burger van Florence (uit de verzameling opteekeningen van Baldinucci, in HS. in de Biblioteca Palatina alhier. — Manoscritti Palatini II, II 110 pag. 71).

Op de reis in het moederland moet vooral die begeerte bij hem zijn opgekomen om zijn kunnen der wereld bekend te maken op de gebruikelijke wijze, door prenten.

Met de reeks der „Jachten" in 1570 uitgegeven — de teekeningen voor de plaatsnijders had hij toen, naar zich vooronderstellen laat, aan eenen van de vele Vlaamsche schilders toevertrouwd, die van de kunstreis door Italië huistoe gingen — was hij goed bekend geworden in Antwerpen, dat groote werkplaatsen voor reproduceerende kunst had. Wij mogen vooronderstellen, dat hij, daar op bezoek gekomen, als man van naam en met buitenlandschen eeretitel, als vertegenwoordiger eener richting, die de volle bewondering had, gelegenheid gevonden zal hebben de prent-industrie van nabij te leeren kennen en persoonlijke betrekkingen met uitgevers en plaatsnijders als Cock en Galle aan te knoopen.

Wanneer de talrijke gegevens, die op dit gebied der kunstgeschiedenis: verband van schilder- en graveerkunst in gedrukte documenten (als onderschrift en titels van prenten) en zeker ook in handschrift (aanwijzingen voor de graveurs in margine der teekeningen) ten dienste staan, behoorlijk verwerkt waren tot eene degelijke geschiedenis van Hollandsche en Vlaamsche portretkunst der XVIe eeuw, kon hier gereedelijk aan Stradanus eene plaats in die ontwikkeling en bloei der Vlaamsche prentkunst ingeruimd worden [1]). Nu moeten wij het bij enkele meer algemeene opmerkingen laten.

De reeds aangevoerde grond bij Borghini: het rechtmatig verlangen van Stradanus, zijn werk buiten den eigen kring der Florentijnsche Academie bekend te maken, is zeker van belang geweest in de betrekkingen, die de schilder met de graveurs onderhield. Prenten gingen de wijde wereld in. Vooreerst in de wereld der artiesten, waar zij als versiering en leerzame voor-

---

1) Verscheidene weldadig-doende, verstandige opmerkingen zijn bij Fétis en Hymans verspreid gegeven; daaronder ook over Stradanus. Hymans die het verband van de Vlaamsche zijde beoordeelen kon, zegt o. m. (Van Mander II pag. 114) dat jaren lang de Antwerpsche ateliers van de teekeningen van Stradanus (en Maarten de Vos) leefden.

beelden aan de wanden der ateliers opgehangen, nageteekend [1]) en als stukken der compositie in schilderijen te pas gebracht worden [2]); dan als bidprentjes en andere devotie-artikelen onder den burgerman. De kunsthandel zorgde voor de verbreiding ver buiten het kleine Vlaanderen, zelfs naar de bronnen in Italië terug, reeds vroeg — Vasari geeft voorbeelden in het leven van Marc' Antonio — en in de XVIe eeuw met groote levendigheid van inwisseling [3]).

Behalve eenen internationalen naam in de kunstwereld, zal het hem ook geldelijk voordeel gebracht hebben, bij betrekkelijk weinig moeite, daar de teekeningen zonder al te groote uitvoerigheid gemaakt en de vinding elders aangewend kon worden, of, als bij de „Jachten" het geval was, reeds gebruikt voor cartons, den plaatsnijder [4]) toegezonden werden.

In Florence had hij achter zich de eerzucht van het voor goed en vast gevestigd hof der Medicis, die den Vlaamschen schilder en zijne betrekkingen met de ateliers te Antwerpen gebruikten om van hunne groote daden der XVIe eeuw voorstellingen in prent te verbreiden. Het was trouwens al eene oude gewoonte van den tijd: Dürer had zoo gewerkt voor keizer Maximiliaan, Hogenberg gaf den intocht van Karel V te Bologna in prent, en dezelfde werkplaatsen van Antwerpen hadden voor dien keizer zijn leven van krijg in een album van, niet zeer fraaie, prenten gemaakt. De opmerkzame gezanten

---

1) Bericht bij Van Mander in het leven van Spranger. Schilderboeck. fol. 185 verso.

2) Kopieën naar prenten van Lucas van Leiden waren reeds in Van Mander's tijd (Schilderboeck. fol. 134 verso.) talrijk en zijn nog in musea van Italië aan te wijzen. Telkens vindt men prenten van Dürer in haar geheel en stuksgewijs, naar het origineel of naar nadrukken en kopieën, in schilderwerk aangewend, vooral door Puntormo (Vasari ed. Milanesi. VI, in leven van Puntormo.) Merkwaardig is ook eene serie van kleine schilderijtjes in het Bargello te Florence, die, naar ik meen, op prenten van Jacob Cornelisz. teruggaan.

3) Zie bijv. den brief van Lampsonius, 1567 uit Luik, aan Tiziaan bij Gaye, Carteggio III pag. 242.

4) Naar zijne teekeningen graveerden: Adriaan en Johan Collaert; Cornelis Cort; P. J. Furnius; C. en Ph. Galle; Goltzius; S. van Hoochstraten; Assuerus van Londerseel; C. de Mallery; Herman Muller; C. de Passe; Joh. en Rafael Sadeler; Hieron. Wiercx.

der Republiek Venetië hadden den trek bij Cosimo aangewezen [1]). Zijn zoon zou de prentenreeks laten bezorgen na 's vaders dood.

Uit den kring, waarin hij leefde en den geest des tijds, die in rust van onrust tot eene kalme beoefening van wetenschap en letterkunde terugkeerde, moet meer dan een ander soort van het werk van Stradanus voortgekomen zijn: de „uitvindingen", de „ontdekkingsreizen", in het bizonder van Amerika en ter eere van Vespucci, de Dante-illustraties. De „uitvindingen" sluiten zich aan bij de wandpaneelen van het bureau van den principe Francesco; voor de „ontdekkingsreizen" zou men wellicht eene aanleiding kunnen zoeken in de groote ontwikkeling van cosmo- en cartografie zoowel in Stradanus' stad: Florence (de kaartenkamer in het appartement van Eleonora van Toledo moet hier genoemd worden), als in Antwerpen, waar de prenten uitgevoerd werden, die zeker in den smaak van mannen als Mercator en Ortelius vielen. De letterkundige studie van die dagen, welke een stijgende belangstelling voor Dante toonde, vond in Stradanus den baanbreker op een nieuw gebied der illustratie, waar, geheel verschillend van de idealistische richting der verluchte wiegedrukken van den Dantetekst, een niet on-Vlaamsch realisme in de voorstelling van eenige treffende plaatsen der Divina Commedia te pas gebracht werd.

Voor en aleer ik van de verschillende soorten van werk van Stradanus voor de plaatsnijders te Antwerpen ga aanhalen, dient mijn standpunt voor de behandeling van dit onderwerp vastgesteld te worden. Wellicht kan het eene bijdrage zijn tot een systeem van levensbeschrijving van eenen schilder, die niet zelf de platen sneed, welke zijn schilderijen en teekeningen reproduceerden; en, naar ik hoop, mij waarborgen tegen de aanmerkingen van hen, die hier eenen in bizonderheden afdalenden, alles omvattenden inventaris verwachten van het

1) Albéry, Rel. Ven. Serie II. Vol. I. pag. 350.

prentwerk, dat in de kabinetten van Europa op naam van Stradanus ligt.

Het geval doet zich anders voor, wanneer men zich met eenen schilder-graveur bezig houdt. Dan is het prentwerk een integreerend deel van zijn oeuvre en vast verknocht met zijne ontwikkeling als kunstenaar. Waar het eenen schilder betreft, wiens werk in prent gaat zonder zijne eigen bemiddeling, heeft men het tegenovergestelde geval, en zijn biograaf kan rustig dat prentwerk, voorzoover het niet als document of bewijsgrond aangevoerd moet worden, buiten beschouwing laten. Hier, bij Stradanus, is een middenweg in te slaan en daarom heb ik een hoofdstuk zijner levensbeschrijving aan het prentwerk, dat mede zijnen naam draagt, gegund. Hij toch heeft voor eene uitgebreide reeks van prenten zelf de teekeningen geleverd. De gezamenlijke prenten zijn dus niet enkel arbeid van personen, die zonder nader verband met den schilder, uit bewondering of om winstbejag zijne werken in druk wilden vermenigvuldigen, maar in voldoende voeling met den artiest hebben de ateliers van Antwerpen die bladen gemaakt en uitgegeven. De prenten als zoodanig behooren toch weer thuis in de, ongeschreven, geschiedenis der Vlaamsche graveerkunst, daar niet alleen de techniek van het vak, maar ook de eigen fantasie, en vooral de zin voor détails van de graveurs, die minder handarbeiders dan zelfstandige kunstenaars waren, de teekeningen aangevuld en meer uitgewerkt overbrachten op de koperen plaat. Eene vergelijking van reeksen teekeningen als die der „Jachten", de „Passie van Jezus" en de „Ontdekkingsreizen", eene vergelijking, te Florence gemakkelijk uit te voeren, levert bewijsmateriaal in overvloed; de achtergronden van boomen en planten, zelfs heele landschappen, door den schilder-ontwerper in een paar lijnen of toetsen aangegeven, ontstaan eigenlijk eerst onder het burijn der graveurs; zoo ook de bizonderheden van costuum, meubels en ornament. Derhalve moet niet alleen op de vermelding der reproducties van schilderijen, maar ook voor de opsomming van het andere werk, dat naar zijne teekeningen ontstond, zekere matiging en beperking toegepast worden.

Aangewezen is, dat Stradanus, de schilder, op zijnen ouden

dag in betrekking trad tot de vaderlandsche graveurs; de verschillende oorzaken en aanleidingen heb ik daarnevens gesteld. Het verschijnsel is in het leven van dien uitlandigen Vlaming en kunstenaar merkwaardig en wordt als zoodanig bijwijze van sluitstuk van eene geschiedenis van zijn leven en werken opgenomen. Verschillende soorten laten zich in dat werk herkennen.

Men zal mij, na hetgeen boven aangevoerd is, ten goede houden, dat ik niet verder ga dan uit dit oeuvre een, toch nog aanzienlijk, aantal voorbeelden te stellen en in de lijn der redeneering vooral zulke prenten noem, waarvan de ontwerpen van Stradanus ons onder oogen kwamen.

Als prenten naar werken van Stradanus, regelmatige reproducties dus, bestemd voor het doel in de plaats bij Borghini aangeduid, komen vooreerst de meergemelde „Jachten" in aanmerking [1]). Blijkens de vele uitgaven die deze reeksen beleefden, vonden de uitheemsche jachtpartijen, zooals Stradanus ze afgebeeld had in zijne tapijten voor het hof der Medicis, groote belangstelling in de Nederlanden. Zeker heeft een aantal exemplaren den weg-naar-Italië-terug gemaakt [2]), want de prenten zijn er in verzamelingen talrijk en vaak komen ze daar in den kunsthandel voor.

Naar drie van zijne voornaamste schilderijen bestaan, ongeveer gelijktijdige, prenten: eene Italiaansche naar het schilderij in S. Spirito, twee Vlaamsche naar de andere in S. Maria Novella en S. Croce [3]). Eigenlijk sluiten deze zich reeds aan, voorzoover ze niet als modellen voor jonge schilders dienden, bij de groote rij van religieuse prenten, waarmede Stradanus de Vlaamsche kunstmarkt voorzag.

1) In grooter en kleiner formaat uitgegeven bij Hier. Cock in 1570; daarna, in 1573, door Galle. Als graveurs: A. en J. Collaert; C. Galle; C. de Mallery. De serie, door Galle uitgegeven, is opgedragen aan Henricus ab Osthoorn et Sonneveldt. Waarschijnlijk zijn de prenten met monogrammen en adres „Quattre Vents" nadrukken van de jaren 1574 en 1576.

2) Door Borghini, Riposo pag. 477 worden beide reeksen genoemd.

3) Zie Van Mander in de levens van Dürer en Lucas van Leiden.

Den heelen cyclus der Roomsch-Katholieke devotie, welke de XVIde-eeuwsche graveerkunst zoo stelselmatig behandelde, dat voor elk van de voorname meesters bijna een vaste nomenclatuur van prenten opgegeven wordt, vinden wij in die menigte van prenten op naam van Stradanus terug.

Hier was de stof door de vraag van het publiek, dat de prenten kocht, bepaald. Nadat de houtsneden en kopergravures van Dürer en Lucas van Leiden reeds vroeg in verzamelingen van kunstliefhebbers, en die prachtige stalen van intieme kunst buiten het algemeen gebruik gekomen waren, of alleen in vervalschingen grif te koop, moesten de prent-industrieelen zich tot jongere krachten wenden om hunne voorraden aan te vullen.

De wisselende mode heeft zeker ook op die telkens hernieuwde uitbeelding van dezelfde stoffen invloed gehad. Zelfs de gewone mode der kleeding. Men mag het voor waarschijnlijk houden, dat de graveurs de personages des Ouden en Nieuwen Verbonds niet in de kleeren van de loopende maand staken, maar eene zeker „Oudtvreemdicheit" trachtten te geven met eenig costuum uit de oude doos. Zoodra het snit zoover verouderd was, dat het, als met alle modes noodzakelijkerwijs altijd en telkens gebeurt, bespottelijk leek, diende een nieuw stel prenten gemaakt te worden. Langzaam komt in die welvoorziene garderobe van het zoekend veranderen een eenigszins Oostersch costuum voor den dag, niet zoo overwegend, of Van Sichem kon in zijnen prentenbijbel een groot deel van het bestaande prentenmateriaal met eene heele eeuw costuumgeschiedenis, den vromen burgers ter stichting, opnieuw uitgeven.

Om aan dien veranderlijken smaak van het publiek eens iets heel nieuws aan te bieden, konden de uitgevers niet beter doen dan zich te wenden tot landgenooten, die in Italië de fijnste snufjes van het moderne hadden leeren kennen. Stradanus zat er sedert jaar en dag middenin, aan costuums en mise-en-scène zou hij veel echts leveren, en zijn ijver, wellicht in het vaderland bekend geworden, waarborgde eene werkzaamheid, die in de behoeften zou blijven voorzien.

Dat verklaart de menigte en verscheidenheid van zijne vrome prenten, waarvan te veel zijn, om ze alle te noemen. Er zijn

dan: Maria-prentjes [1]); Heilige Familie's [2]), twee Passies [3]), de onvermijdelijk Zweetdoek van Veronica [4]), Ecce Homo[5]), de Man van Smarten [6]), de Handelingen der Apostelen [7]), Heiligen [8]) en de zich bij deze reeks aansluitende meer symbolieke prentjes [9]). Evenzeer ter stichting, of in allen gevalle met leer-

1) Kroning van Maria als hemelskoningin, door Sadeler.

Maria Hemelvaart (?), door onbekend graveur, misschien de bij Borghini, Riposo pag. 477: Ascensione genoemde prent.

Verkondiging aan Maria, vermoedelijk gesneden door Goltzius, uitgever Phil. Galle. In het prentenkabinet te Brussel.

2) Heilige Familie, met Johannes en diens moeder Elisabeth, gesneden door Wiercx. (?)

Maria met kind Jezus en Anna, gesneden door Wiercx. (?).

idem, door S. van Hoochstraten.

Maria met kind Jezus, S. Caterina en S. Barbara, door Sadeler.

Maria met kind Jezus, aangebeden door kleinen Johannes, vermoedelijk gesneden door Goltzius, uitgegeven door Galle.

idem, door Goltzius.

idem, door Adriaen Collaert.

3) Passio, Mors et Resurrectio D. N. J. Christi, 20 bladen gesneden door Galle, Wiercx, Collaert en C. de Passe.

en: idem in 40 bladen door Wiercx.

Teekeningen, blijkens het contre-partie en het opschrift S, P. Q. R. in spiegelschrift, voor deze prenten door Stradanus in bistra, met de pen aangevuld en wit gehoogd, gemaakt, bevinden zich in het Prentenkabinet der Uffizj en dragen daar de nummers: 2325, 2336, 2337, 2338.

4) Gesneden door H. Wiercx, uitgegeven door Phil. Galle. Onder de uitgestalde prenten der Uffizj. no. 1454.

5) „Marius Kartarus incidebat Romae ... 1572". Uffizj. Stampe in Volumi no. 1549, door den conservator Ferri aan stradanus toegeschreven.

6) door H. Wiercx.

7) 36 prenten, in 1582 als serie door Galle uitgegeven. Door Borghini, Riposo pag. 474 aldus vermeld: „il quinto (libro di desegni) rappresenterà tutti gli atti degli apostoli e questi in gran parte ci vede gia stampato".

17 van deze prenten waren door M. van Heemskerk geteekend. Twee ervan zijn door Goltzius gegraveerd.

8) Borghini, Riposo pag. 474; vermeldt: Santa Agata; Sant' Agnese, Santa Lucia. Een San Lorenzo op den rooster, prent gesneden door Adriaan Collaert, uitgegeven door Galle, in de Uffizj. Stampe in volumi no. 11077.

9) De Zeven Gaven van den Heiligen Geest, gesneden door Adriaen Collaert.

De Vier Uitersten, gesneden door Goltzius.

De Geheimenissen van den Rozenkrans, gesneden door Goltzius, 1577.

zame strekking zijn naar zijne teekeningen ethische [1]) en mythologische [2]) momenten in prent gebracht.

De „daden der Medicis" [3]) en de „kunstschool" [4]), die onder hen bloeide, de „paarden van Jan van Oostenrijk" [5]) en de „bezigheden der vorsten" [6]) zijn, als boven aangewezen is, zoovele prenten, die tot het milieu behoorden, dat Stradanus als hofschilder en -decorateur had leeren waardeeren, indirect ook de uitvindingen" [7]), waarnevens ook de „ontdekkingen" [8]) te noemen zijn [9]).

Ten slotte moeten wij melding maken van de Dante-illustraties, een groot werk waarschijnlijk in de jaren 1587, 1588 door Stradanus ondernomen en in teekeningen gereed gebracht, dat evenwel niet tot de uitvoering in prenten zou komen. De

---

1) De Dood in de hut der armen en aan den maaltijd der rijken, gesneden door Joh. en Raf. Sadeler.

De Tijd die de Waarheid aan het licht brengt, gesneden door Joh. Collaert.

De Dood als Schrikbeeld en Troost, gesneden door Joh. en Rafl. Sadeler.

2) De vier Jaargetijden en de Zonnegod, gesneden door Ph. Galle.

Scènes uit het Leven van beroemde Romeinsche vrouwen, gesneden door P. J. Furnius. In 1584 gemaakt, als blijkt uit Borghini, Riposo pag. 474.

De drie Parcen, gesneden door P. J. Furnius.

De vervolging van eenen Sater, gesneden door Joh. Collaert.

3) Mediceae familiae rerum feliciter gestarum victoriae et triumphi. Gesneden door Phil. Galle, 1583. Een paar van de prenten staan in verband met de Vasari-fresco's, die Stradanus had helpen maken.

Merkwaardig daarin de hofdwerg, Morgante Nano, dien Stradanus telkens te pas brengt. Dat aangenaam klein monster genoot dezelfde eer bij andere artiesten uit dien tijd: Bronzino (Vasari ed. Milanesi VII pag. 601) bracht hem in geschilderd portret en Gio. Bologna in basrelief aan het voetstuk van het ruiterstandbeeld van zijnen heer.

4) Gesneden door C. Cort, uitgegeven in 1578 bij Laurentius Vaccarius te Rome.

5) Gesneden door Hier. Wiercx en Goltzius. Vermoedelijk uitgegeven in 1578.

6) Uitgegeven in 1597.

7) Nova Reperta, gesneden door Phil. Galle en Joh. Collaert, uitgegeven door Phil. Galle. Cultuurhistorisch zeer merkwaardige prenten.

8) Americae Detectio.

9) Nog zijn hier te noemen: de 7 bladen, die, vereenigd onder den titel: „Vermis Sericus", de zijdeteelt, Toskaansch bedrijf, te zien geven en door C. de Mallery gesneden zijn, verder de „Zeven Planeten", gegraveerd door Joh. Collaert en door Phil. Galle uitgegeven.

teekeningen liggen nog, zooals Stradanus ze tot een „boek" vereenigd had, evenals die waarvan Borghini kon berichten, in de Mediceïsche bibliotheek: de Laurenziana. Gereproduceerd zijn ze toch, al is het niet in gesneden prenten [1]). Naar geheel eigene opvatting, met behoorlijke fantasie en tamelijk realisme, opvallend onacademisch heeft de verluchter beroemde terzinen in beeld verklaard. Van zijne voorliefde voor Dante kan nog een prentje getuigen, dat beeltenissen van Dante, Beatrice, Virgilius en Statius in medaillons geeft voor den achtergrond waar hemel, hel en aarde vereenigd gaan [2]).

1) Door den prefect der Laurenziana en Dantofiel, Biagi uitgegeven; druk en reproducties bezorgde Alinari.

2) Gesneden en uitgegeven door Cornelis Galle.

Na dit leven van onverdroten werkzaamheid — na den eersten bescheiden arbeid in Florence, de wakkere studie in het Romeinsch verblijf, om in 's Pausen dienst te komen, dan arbeid bij Vasari voor de Medicis in het Paleis, in de tapijtwinkels en versierde straten, later op zich zelf schilderend voor verzamelingen en kapellen, zijnen roem verbreidend in prenten, altijd leergierig, altijd bezig, Italiaan geworden, toch gehecht gebleven aan Vlaanderen — zou werkelijk als Van Mander beduchtte, het „bloemvoerende schoon Florencen.... zyn doot ghebeendt tot haren roem verborgen bewaren". Op nationalen bodem echter, in de kapel van Santa Barbara (in de S. S. Annunziata), patronesse van de vereeniging van Duitschers en Vlamingen, waar onder de portretbuste van eenen ouden, moeden man dit grafschrift:

IOANNI Stradano Belgae Brugensi Pictori clarissimo in hac aede quiescenti Scipio filius imaginem ad vivum expressam moerens benemerenti. P. MDCVI vixit annos LXXXII obiit quarto nonas novemb. MDCV.



